WITHDRAWN FROM
FINE ARTS LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/rassegnadarteant1904unse

Anno IV. - N. 1 Milano: Gennaio 1904

RASSEGNA D'ARTE

La Direzione:

GUIDO CAGNOLA — FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI — CORRADO RICCI

Sommario:

LUCA BELTRAMI: Il Monumento funerario di G. Giacomo Medici nel Duomo di Milano (*con quattro incisioni*). — C. DE FABRICZY: Uno scultore veronese sconosciuto (*con due incisioni*). — FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI: La collezione Sipriot a Brera (*con dodici incisioni*). — CORRADO RICCI: La pala portuense d'Ercole Roberti (*documento inedito*) (*con quattro incisioni*). — *Polemica*. CORRADO RICCI: Ancora di Jacobo Bellini. — Corrieri Artistici. — Varietà (*con una incisione*). — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:
nel Regno 10 *Lire*
per l'Estero Lire 11.

Direz. e Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI E C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1 *Conto corrente colla Posta.*

Cronaca.

Roma. — La ricostruzione dell' « Ara Pacis ».

In una intervista che un redattore dell'*Italie* ebbe col professor Pasqui, direttore degli scavi dell'*Ara pacis*, questi assicurò che la ricostruzione dell' insigne monumento sarà completa ed aggiunse:

— La natura dei frammenti da noi ritrovati ci permette di avere la maggior sicurezza a questo riguardo. Prima di ogni cosa i frammenti esposti nel cortile del palazzo Fiano ci dànno la possibilità di modificare e di completare la risostruzione tentata dal prof. Petersen, la quale è ora al Museo delle Terme. E quando ci sarà — come speriamo — permesso di usare nuovi mezzi per gli scavi e potremo lavorare dal lato ovest, lungo la via in Lucina che è ancora a scavare, siamo sicuri di ritrovare tutti i frammenti del monumento.

— Ma disgraziatamente — gli disse il redattore — dei frammenti sono conservati agli Uffizi di Firenze, al Louvre ed al Vaticano.

— Eh no — rispose il comm. Pasqui. — Io ho una grande e buonissima notizia da darle. Il Ministero dell' istruzione ci ha promesso i frammenti di Firenze e il Vaticano ha ufficialmente offerto i frammenti che esso possiede per la ricostruzione completa del celebre monumento. D'altra parte i negoziati aperti colla Francia ci fanno sperare che il Louvre ci darà esso pure i suoi magnifici frammenti. Abbiamo avuto ultimamente delle informazioni rassicuranti a questo proposito. Ella dunque vede che queste fortunate ricerche non potrebbero essere coronate da migliori risultati.

Roma. L'appartamento Borgia.

A proposito di quanto la *Rassegna d' Arte* pubblicava nella cronaca del numero di Dicembre u. s. circa la nuova destinazione dell'appartamento Borgia, il sig. dott. Bartolomeo Nogara, direttore del Museo Gregoriano etrusco, ci scrive una lunga lettera di protesta che — per mancanza di spazio — ci spiace di non poter pubblicare, in omaggio al valore dello studioso. Egli si duole che il nostro periodico abbia raccolta la notizia (riportata da tutti i giornali e, allora, senza smentite recise da parte di quelli clericali) e che abbia accennato — in fondo a quella corrispondenza da Roma — alla poco cura che in Vaticano si ebbe delle logge di Raffaello. Ma nella sua lettera il Nogara non può negare sostanzialmente le due notizie. Egli assicura che l'appartamento Borgia non è occupato dal cardinale segretario di Stato come abitazione privata, ma che quelle sale son destinate temporaneamente ai ricevimenti ordinari e straordinari quotidiani dalle 10 alle 13 e dalle 18 alle 20, con riscaldamento a termo-sifone e illuminazione elettrica: l'arredamento consiste in qualche dozzina di pesanti poltrone, in tavole e in scrittoi che non toccano le pareti. Prendiamo atto delle nuove rettifiche e ripetiamo ancora il nostro cruccio che non si sia capito il valore storico ed artistico del meraviglioso appartamento, che doveva esser lasciato piuttosto vuoto come si trovava, senza pericolosi contrasti di mobili moderni e di impianti, sia pure elettrici, come restan vuote le stanze di Raffaello. Auguriamoci dunque che la nuova destinazione dell'appartamento sia davvero provvisoria e che presto si rimettano le cose allo *statu quo*.

Quanto ai guasti arrecati alle logge il Nogara osserva: « che le pareti delle logge di Raffaello ornate di stucchi e di fregi siano insudiciate di scritte e di nomi è vero » e aggiunge che i danni si limitano al lato inferiore, che queste deturpazioni non son tutte recenti, che la sorveglianza è difficile e che l'inconveniente si potrebbe notare anche in altri monumenti non Vaticani. Prendiamo atto delle preziose confessioni e aggiungiamo che se dovessimo renderci interpreti di tutte le giuste lagnanze di quanti hanno il culto dell'arte e delle memorie, sulla cattiva conservazione di monumenti vaticani e non vaticani, non basterebbero le pagine del nostro periodico. Ma poichè ce n'era offerta l'opportunità ci rendemmo interpreti di lagni a proposito dell'appartamento Borgia e delle logge senza alcun spirito di parte che non è nelle nostre abitudini: e finiamo con un augurio, sicuri d'avere con noi l'illustre direttore del Museo Gregoriano: che per l'avvenire dentro e fuori del Vaticano — l'arte non conosce limiti di sorta e affratella tutti in un campo di idealità — si trovi modo di fare rispettare da tutti, senza transazioni, i grandi prodotti d'arte del genio italiano.

M.

Roma. — Ladri di catacombe.

Da qualche tempo vengono perpetrati dei furti di oggetti storici nelle catacombe di Roma. Il segretario della Commissione di archeologia sacra, barone Rodolfo Kanzler, ha reclamato alla questura, che si è posta alla ricerca dei ladri, e ne ha intanto tratti in arresto tre, mentre uscivano frettolosamente dall'ingresso delle catacombe di S. Ippolito, al viale del Castro Pretorio, dopo aver scassinato con dei paletti la serratura della porta.

Venezia. — Il campanile di S. Stefano.

I restauri si trovano ormai a buon punto e procedono attivamente. Il pinacolo si è rinnovato, la vecchia cupola malandata si è ricostruita interamente e si stanno ora facendo là in alto gli ultimi lavori per ricoprirla di lastre di piombo.

È terminato anche il restauro della cosidetta « lanterna », in altre parole, la parte del campanile sopra la cella campanaria, dove più gravi ed imminenti si erano trovati i pericoli. Corrosa dal tempo e dalle acque piovane che penetravano in causa della guasta copertura, la « lanterna » minacciava di disgregarsi nella sua compagine e di sfasciarsi.

Alla base di essa, che posa sulla cella campanaria, gli ingegneri Antonelli e Caselli hanno costruita una vôlta speciale di mattoni, solidissima, che all'esterno del campanile è tenuta stretta da una allacciatura in ferro di nuovo sistema, la quale mentre tiene fortemente aderente alla volta la muratura della « lanterna » fa insieme da solido appoggio, o per dirlo con frase tecnica « fa da contrasto » alla volta stessa, impedendo che possa spingersi verso l'esterno.

Un'altra vôlta simile con allacciatura si è costruita alla sommità della « lanterna »: e questa fa inoltre da base, consistente, alla cupola.

La « lanterna » poi, come il pinacolo e la cupola, fra qualche giorno sarà completamente libera da quella fasciatura che la involge. I lavori intanto procedono alacremente più sotto, dalla cella campanaria in giù. La cella campanaria finora è restaurata all'esterno. In essa i bisogni di consolidamento, si mostravano più strettamente urgenti e necessari nel cornicione superiore, che minacciava come la « lanterna » di disgregarsi. E si è fortificato con chiavi di ferro, e con parziali rifacimenti della muratura.

Quanto prima poi si passerà al rinforzo del tronco inferiore del campanile, dove il lavoro peraltro riuscirà semplice, perchè in quella parte ancora forte e in buono stato non vi sono pericoli: e il rinforzo si ridurrà a delle allacciature di sicurezza. Importante e forte invece si prepara il lavoro ai piedi del colosso, nella parte verso il canale della Verona, dove si devono alzare gli speroni di sostegno.

Abbiamo detto l'altra volta che gli ingegneri Caselli ed Antonelli hanno stabilito di alzarne cinque sopra una palificazione in cemento che servirà di base. Nei giorni scorsi, prosciugato il canale ed estratti tutti i detriti ed il fango, si è fatto un esperimento, con un palo a vite che incava nel terreno un foro abbastanza largo e profondo, da riempirsi col cemento. E l'esperimento ha dato buoni risultati: per cui, dopo ultimati i preparativi in corso, la costruzione della palificata si comincierà immediatamente.

Perchè si possa avere in seguito cognizione di tutti gli eventuali movimenti, sul campanile sarà collocato tra breve un apparecchio sismico di sicurezza del professore Francesco Cavani di Bologna.

Questo apparecchio costrutto dal meccanico cav. Minghetti e già adoperato anche sulla torre Garisenda di Bologna e sulla Ghirlandina di Modena, consta di due cannocchialetti con micronometro a scala graduata, i quali in due direzioni fra loro perpendicolari, collimando ad un filo a piombo, danno modo di osservare e misurare ogni movimento che potesse prodursi sul campanile.

INDICE DEGLI AUTORI

(con richiamo ai nomi dei principali artisti).

(Anno IV - 1904)

Balletti A.:
— Alfonso Ruspagiari e G. A. Signoretti . . . *Pag.* 44
— Corrieri artistici . . . . . » 142
Barlolo di Fredi (Vedi M. Perkins) . . . . . » 147
Beccafumi (Vedi M. Perkins) . . . . . » 153
Bellini Giovanni (Vedi Frizzoni) . . . . . » 36
Bellini Jacopo (Vedi Ricci) . . . . . » 13
» » (Vedi Cagnola) . . . . . » 40
Battistelli L.:
— Un ex libris . . . . . » 111
Beltrami Luca:
— Il monumento funerario a G. G. Medici nel Duomo di Milano . . . . . » 1
— Pasio Gaggini da Bissone alla Certosa di Pavia » 26
— Le opere di Pasio Gaggini in Francia . . . » 58
— Les tapisseries de la bataille de Pavie . . . » 79
— Le prigioni dell'arte . . . . . » 133
Benvenulo di Giovanni (Vedi M. Perkins) . . . » 151
Berenson B.:
— Scoperte e primizie artistiche . . . . . » 125-157
— Altre opere del Sassetta . . . . . » 142
Bergognone (Vedi Malaguzzi-Valeri) . . . . » 6
Bollraffio (Vedi Frizzoni) . . . . . » 113
Bonifazio Veneziano (Vedi M. Logan) . . . . » 46
Bourdichon (Vedi Guiffrey) . . . . . » 83
Bramanlino (Vedi Malaguzzi V.) . . . . . » 6
Bulinone (Vedi Malaguzzi V.) . . . . . » 38
Caccia Guglielmo (Vedi Picco) . . . . . » 169
Cagnola Guido:
— Corriere artistico . . . . . » 29
— Intorno a Jacopo Bellini . . . . . » 40
— Un affresco inedito di Masolino da Panicale . » 75
Cambiaso Luca (Vedi Malaguzzi V.) . . . . . » 163
Caporali (Vedi Gamba) . . . . . » 109
Cariani (Vedi Berenson) . . . . . » 158
Cavazzola (Vedi Berenson) . . . . . » 158
Cesari C.:
— Il campanile e la chiesa di S. Mercuriale . . » 24
Cotignola (Vedi Ricci) . . . . . » 49
Cozzarelli (Vedi Cust) . . . . . » 89
» (Vedi Berenson) . . . . . » 156
Credi Lorenzo di (Vedi Frizzoni) . . . . . » 98
Curtis R.:
— Alcune note sul più bel tappeto persiano in Italia » 154
Cust R. H. H.:
— Corriere artistico . . . . . » 47
— Il Polittico della SS. Annunziata in Pontremoli » 56
— Notizie generali sulla Mostra d'arte antica in Siena . . . . . » 87
Daddi Bernardo (Vedi Gamba) . . . . . *Pag.* 109
Dosso Dossi (Vedi Ricci) . . . . . » 54
Duccio (Vedi Fry) . . . . . » 116
» (Vedi Perkins) . . . . . » 145
Errera Isabella:
— Le stoffe alla Mostra senese . . . . . » 86
Fabriczy C. de:
— Uno scultore veronese sconosciuto . . . . . » 5
Ferrari G.:
— Il monumento Gonzaga a Guastalla . . . . » 53
— La cattedrale di Reggio Emilia . . . . . » 129-165
Ferrari Defendente (Vedi Malaguzzi V.) . . . » 8
Ferrari Gaudenzio (Vedi Malaguzzi V.) . . . » 69-161
Ferri P. N.:
— Disegni e stampe del secolo XVI riguardanti la basilica di S. Pietro in Roma . . . . . » 91
— La disposizione delle Niobidi nella villa Medici in Roma . . . . . » 155
Foulkes C. J.:
— Varietà . . . . . » 110
Fouquet Jean (Vedi Guiffrey) . . . . . » 82
Francesco di Giorgio (Vedi M. Perkins) . . . . » 152
Francesco di Giuliano (Vedi de Fabriczy) . . . » 5
Frizzoni Gustavo:
— Alcuni appunti critici intorno alla galleria di Verona . . . . . » 33
— L'arte toscana nei disegni antichi a proposito della pubblicazione di B. Berenson . . . » 97-113
Fromenl Nicolas (Vedi Guiffrey) . . . . . » 82
Fry R.:
— La mostra d'arte senese al Burlington Club di Londra . . . . . » 116
Gaddi Taddeo (Vedi Frizzoni) . . . . . » 97
Gaggini (Vedi Beltrami) . . . . . » 58
Gamba C.:
— Corriere artistico . . . . . » 109
— Giovanni dal Ponte . . . . . » 177
Gardella:
— La loggia del giardino dei Portuensi a Ravenna » 123
Gentile da Fabriano (Vedi Berenson) . . . . . » 158
Geymüller E. di:
— Una osservazione in ordine al disegno attribuito a Baldassare Peruzzi . . . . . » 137
Ghirlandaio Domenico (Vedi Frizzoni) . . . . » 97
Giovanni di Paolo (Vedi Fry) . . . . . » 118
» » (Vedi Perkins) . . . . . » 149
Gozzoli Benozzo (Vedi Frizzoni) . . . . . » 97
Grüneisen W. di:
— La piccola icona bizantina nel museo Alessandro III a Pietroburgo . . . . . » 138

GUIFFREY J.:
— L'exposition des primitifs français à Paris . . *Pag.* 81
Jacopo di Mino del Pellicciaio (Vedi M. PERKINS) » 147
Leoni Leone (Vedi FERRARI) . . . . . » 53
» » (Vedi BELTRAMI) . . . . . » 1
Le Maître de Flémaille (Vedi GUIFFREY). . . . » 81
Le Maître de Moulins (Vedi GUIFFREY) . . . . » 81
LOGAN MARY:
— Di alcuni capolavori dell'arte italiana nelle collezioni americane . . . . . » 46
MALAGUZZI - VALERI:
— La collezione Sipriot a Brera . . . . . » 6
— Un trittico di Butinone nella Pinacoteca comunale di Milano . . . . . » 38
— Gli affreschi della cupola di Saronno. . . . » 69
— I disegni della Pinacoteca di Brera . . . . » 161
MANZI L.: Un efebo vincitore delle antiche corse delle fiaccole . . . . . » 167
Martini Simone (Vedi FRY) . . . . . » 118
» » (Vedi PERKINS). . . . . » 146
Martino di Bartolomeo (Vedi PERKINS) . . . . » 149
Masolino da Panicale (Vedi CAGNOLA). . . . . » 75
Matteo di Giovanni (Vedi OLCOTT). . . . . » 65
» » (Vedi FRY) . . . . . » 118
» » (Vedi PERKINS) . . . . . » 150
Memmi Lippo (Vedi PERKINS) . . . . . » 146
Mengs (Vedi MALAGUZZI V.) . . . . . » 163
MORETTI:
— Il Santuario di Saronno . . . . . » 73
Morone Francesco (Vedi FRIZZONI). . . . . » 33
Neroccio (Vedi CUST) . . . . . » 89
» (Vedi BERENSON) . . . . . » 158
Niccolò da Cremona (Vedi MALAGUZZI V.) . . . » 9
OLCOTT LUCY:
— Un dipinto inedito del Brescianino . . . . » 56
— Di alcune opere poco note di Matteo di Giovanni » 65
— Un quadro attribuito al Salvanello. . . . . » 141
Pacchia (Vedi PERKINS) . . . . . » 145
Pacchiarotto (Vedi PERKINS) . . . . . » 145
Paolo di Giovanni Fei (Vedi PERKINS) . . . . » 148
PATRICOLO:
— La torre in capite pontis molendinorum di Mantova . . . . . » 100
— Gli arazzi nel Duomo di Mantova . . . . . » 119
PERKINS MASON:
— Un quadro sconosciuto del Sassetta . . . . » 76
— La pittura alla Mostra di arte antica in Siena » 145
— Scoperte e primizie artistiche . . . . . » 156-174
— Di alcune opere poco note di A. Lorenzetti . » 186
Peruzzi (Vedi GEYMÜLLER) . . . . . » 137
Piazza Calisto (Vedi FRIZZONI) . . . . . *Pag.* 37
PICCO FRANCESCO:
— Un pittore piemontese del sec. XVI . . . . » 169
Pierino del Vaga (Vedi PERKINS) . . . . . » 158
Pier Francesco Fiorentino (Vedi PERKINS) . . . » 145
Pietro di Domenico (Vedi PERKINS) . . . . . » 145
Pintoricchio (Vedi SCALVANTI) . . . . . » 18
POLIFILO:
— Per il decoro di Milano . . . . . » 14
Pollaiuolo (Vedi FRIZZONI) . . . . . » 98
Ponte Giovanni dal (Vedi GAMBA) . . . . . » 177
Primaticcio (Vedi MALAGUZZI V.) . . . . . » 163
Puligo (Vedi BERENSON) . . . . . » 158
Quercia (Vedi CUST). . . . . » 87
RICCI CORRADO:
— La pala portuense di Ercole Roberti. . . . » 11
— Polemica . . . . . » 13
— D'alcuni dipinti di Bernardino da Cotignola . » 49
— Due dipinti di Dosso Dossi nella Pinacoteca di Brera . . . . . » 54
— La cappella detta Sancta Sanctorum in S. Vitale di Ravenna . . . . . » 104
Roberti Ercole (Vedi RICCI) . . . . . » 11
Rosa Salvatore (Vedi MALAGUZZI V.) . . . . . » 164
Rosso (Il) (Vedi FRIZZONI) . . . . . » 115
Ruspagiari (Vedi BALLETTI) . . . . . » 44
Sano di Pietro (Vedi OLCOTT) . . . . . » 141
» » » (Vedi PERKINS) . . . . . » 149
SCALVANTI:
— Di alcuni monumenti d'arte nell'Umbria e nelle Marche . . . . . » 17
— Le coppe amatorie del secolo XVI nelle maioliche di Deruta . . . . . » 43
SANTAMBROGIO D.:
— Il bassorilievo del 1566 nella chiesa di S. Pietro in Novi . . . . . » 77
Sassetta (Vedi BERENSON) . . . . . » 125-142
» (Vedi FRY) . . . . . » 117
» (Vedi PERKINS). . . . . » 76-156
Segna di Bonaventura (Vedi PERKINS) . . . . » 145
Sodoma (Vedi FRIZZONI) . . . . . » 114
Taddeo di Bartolo (Vedi PERKINS). . . . . » 148
Tiziano (Vedi BERENSON) . . . . . » 158-174
Torbido (Vedi FRIZZONI) . . . . . » 35
Vanni Andrea (Vedi PERKINS) . . . . . » 147
Vecchietta (Vedi CAGNOLA) . . . . . » 29
» (Vedi PERKINS). . . . . » 150
Zaganelli Bernardino (Vedi RICCI). . . . . » 49
Zaganelli Francesco (Vedi RICCI) . . . . . » 49
Zevio Stefano (da) (Vedi FRIZZONI) . . . . . » 34

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

INDICE DEI LUOGHI

(Il numero arabico indica la pagina e quello romano il numero della Rassegna d'Arte *nella cui copertina si trova la notizia riprodotta).*

Adria — Tesoro artistico . . . . . *Pag.* XI
— Scoperta di un sepolcro . . . . . » XII
Amelia — Restauri. . . . . » X
Anversa — Esposizione . . . . . » X
Bassano — Affreschi del Da Ponte . . . . . » IX
Basciano — Quadro del Sassetta . . . . . » 157
Belluno — Facciata del Duomo . . . . . » XII
Bergamo — Un quadro attribuito a Giovanni Bellini » II
Berlino — La Statua di Salmanassarre II . . . » II
— Guglielmo II e i castelli d'Italia . . . . . » IV
— Incendio in una collezione privata . . . . . » VIII
— Dono al Museo . . . . . » XI
Bettona — Nuovo Museo . . . . . » XI
Berlinoro — Restauri nella chiesa di Polenta . . » V
Bologna — Archivio di Stato . . . . . » II
— Restauri nel collegio di Spagna . . . . . » 38
— Le tombe degli Albergati in S. Francesco . . » III
— Antichi ruderi . . . . . » III
— Chiesa dei Filippini . . . . . » VIII
— Vendita della Garisenda . . . . . » IX
— La torre della Garisenda . . . . . » X
— Restauri in S. Petronio . . . . . » XI
— Avanzi della antica chiesa di S. Pietro . . . » XII
Bolsena — Scavi . . . . . » VI
Bruxelles — Esposizione d'arte francese . . . . » IV
— Vendite. . . . . » V
— Museo . . . . . » X
Caltagirone — Scavi . . . . . » VI
Camerino — Un coro prezioso fracassato. . . . » IV
Campli — Chiesa in fiamme . . . . . » XII
Candia — Loggia veneziana . . . . . » 175
Capodistria — La casa di Vittore Carpaccio . . . » VI
Carpi — Il castello . . . . . » XII
Carlagine — Scavi. . . . . » XI
Casale — Ricupero di quadro . . . . . » VIII
Castiglion dei Pepoli — Gruppo robbiano . . . » XI
Corneto Tarquinia — Scoperta archeologica . . . » XI
Chiaravalle — Un dipinto luinesco . . . . . » I
Chiusa in Tirolo — Affreschi . . . . . » XII
Delo — Scavi . . . . . » XI
Domodossola — Scoperte di affreschi . . . . . » XI
— Quadro del Tanzio . . . . . » 90
Douai — Scoperta di un quadro del Ténier . . » II
Egillo — Scoperte archeologiche . . . . . » V
Fabbrico — Autografo . . . . . » VII
— Ancora dell'autografo correggiesco . . . . . » VIII
Faenza — Mosaico . . . . . » VIII
Ferrara — Scavo . . . . . » VII
Firenze — Disegni originali di Michelangelo . . *Pag.* III
— Prezioso acquisto . . . . . » IV
— Restauro a S. Maria Novella . . . . . » IV
— Palazzo della lana . . . . . » IV
— Vendita di un tondo robbiesco . . . . . » IV
— Dono al museo archeologico . . . . . » V
— La loggia dei tessitori . . . . . » V
— Un crocifisso di Michelangelo. . . . . » VI
— Corrieri artistici . . . . . » 109
— Esposizione d'arte straniera . . . . . » VIII
— Del Verrocchio? . . . . . » IX
— Pel piviale di Ascoli . . . . . » X
— Scoperta di due statue robbiane . . . . . » XII
Forlì — Il campanile e la chiesa di S. Mercuriale » 24
— Scoperte nella rocca. . . . . » 55
Genova — La Sagra di S. Michele . . . . . » IX
Genzano (Potenza) — Rovina del castello . . . . » IX
Guastalla — Il monumento Gonzaga. . . . . » 53
Kamarina — Scavi . . . . . » VI
Levanto — Corrieri artistici . . . . . » 47
Licodia Eubea — Scavi . . . . . » VI
Londra — Vendita . . . . . » II
— Raccolta di libri preziosi . . . . . » IV
— Esposizioni . . . . . » IV-V
— Vendita . . . . . » V
— National Gallery . . . . . » X
— Arte senese . . . . . » 99
— Un quadro di Raffaello . . . . . » VIII
Maddaloni — La torre in pericolo . . . . . » II
Mantova — La sala dello Zodiaco. . . . . » IV
— Il palazzo Gonzaga . . . . . » V
— La torre in capite molendinorum . . . . . » 100
— Gli arazzi del Duomo . . . . . » 119
Milano — Il palazzo pretorio. . . . . » 14
— Un ripristino in S. Ambrogio . . . . . » V
— La loggia degli Osii . . . . . » VII
— Per la facciata del Duomo . . . . . » VII
— Un soffitto in Palazzo Marino . . . . . » IX
Mineo — Scavi. . . . . » VI
Modena — Ghirlandina . . . . . » V
— Scoperte di terrecotte . . . . . » XI
Mondovì — Le torri del Santuario . . . . . » 110
Morlungo — Scavi . . . . . » VI
Napoli — Demolizione di S. Agnello Maggiore . » II
— Il ritratto del Cardinal Bembo . . . . . » VI
— Un ritratto di Tiziano . . . . . » 118
Nizza — Furto . . . . . » X
Novi Ligure — Il bassorilievo nella chiesa di S. Pietro » 77

Nuova York — Contro le falsificazioni . . . . . *Pag.* 29
— Museo d'arte . . . . . » VI
Osimo — Furto nel duomo . . . . . » X
Palastreto — Scavi . . . . . » VI
Parigi — Scavi . . . . . » II
— Vandalismi . . . . . » II
— Castello donato all'Istituto . . . . . » II
— Soffitto del Tiepolo al Louvre . . . . . » II
— I monumenti della storia di Francia in stampe » III
— Acquisti del Museo del Louvre . . . . . » IV
— Un quadro del Greco . . . . . » IV
— Louvre . . . . . » V-VIII
— Vendite . . . . . » VI
— Les tapisseries de Beauvais à St.-Louis . . . » IX
— Bagatelle . . . . . » X
— Notizie varie . . . . . » X-XII
Parma — Per due quadri del Correggio . . . . » 95
— Ancora dei quadri del Correggio . . . . . » V
— Corriere artistico . . . . . » 77
— Importante scoperta . . . . . » VI
— Sul Correggio . . . . . » III
— Due quadri danneggiati . . . . . » XII
Pienza — Furto di miniature . . . . . » 122
Pietroburgo — Esposizione . . . . . » 55
Pontremoli — Polittico . . . . . » 56
Ravenna — Mostra d'arte sacra . . . . . » 94
— La cappella Sancta Sanctorum in S. Vitale . . » 104
— La loggia dei Portuensi . . . . . » 123
Reggio Emilia — La Cattedrale . . . . . » 165
Rieti — Quattro stemmi di Bonifacio VIII . . . » 95
Roma — Il palazzo Farnese . . . . . » 13
— Scavi . . . . . » 14
— Ricostruzione dell'Ara Pacis . . . . . » I
— L'appartamento Borgia . . . . . » I
— Ladri di Catacombe . . . . . » I
— Scavi nel Foro Romano . . . . . » II-IV-V-VI-IX-X
— La casa d'Augusto . . . . . » 22
— Graffiti in un cimitero . . . . . » II
— Scoperta nella basilica Massenziana . . . . . » 32
— Scoperte archeologiche . . . . . » IV-V-VI
— Varie . . . . . » VI
— Le Navi del lago di Nemi . . . . . » VIII
Roma — Scoperta . . . . . *Pag.* VIII
— Giudizio di Maeterlink sugli abbellimenti di Roma » IX
— Castel Porziano . . . . . » 164
— Basilica di S. Paolo . . . . . » XI
— Un quadro di Melozzo . . . . . » 118
— Esposizione italo-bizantina . . . . . » XII
Saronno — Gli affreschi della cupola . . . . . » 69
— Il santuario . . . . . » 73
Siena — Corriere artistico . . . . . » 29-191
— La mostra d'arte antica . . . . . » 73
— Notizie generali sulla Mostra. . . . . » 87
— Affresco . . . . . » XII
Siracusa — Museo . . . . . » VII
Spoleto — L'arca di fra Filippo . . . . . » III
Sulmona — Scoperte. . . . . » II
Terni — Causa per un quadro . . . . . » III
Terracina — Bassorilievo antico . . . . . » IX
Terranova — Scavi . . . . . » VI
Tivoli — La villa d'Este . . . . . » X
Torino — Avanzi del libro d'ore del duca di Berry » III
— L'incendio della biblioteca nazionale . . . . » III
— Sequestro di un quadro . . . . . » IV
Trebbio — Vasca battesimale . . . . . » I
Tunisia — Scavi . . . . . » V-IX
Urbino — Pericoli da scongiurare . . . . . » XII
Venezia — Il campanile di S. Stefano . . . . . » I
— Sarcofago scoperto in S. Marco . . . . . » II
— Dono artistico . . . . . » II
— Il Paradiso del Tintoretto . . . . . » II
— Dono al M. Correr . . . . . » IV
— Restauro di quadri . . . . . » V
— S. Giorgio degli Schiavoni . . . . . » VIII
— S. Marco . . . . . » X
— Scoperta in una chiesa . . . . . » XII
— Chiesa in pericolo . . . . . » XII
Verdun — Vandalismi . . . . . » III
Verona — Il coro in S. Maria in Organis . . . » III
— Le tombe Scaligere . . . . . » V-VII
— La Madonna di Campagna . . . . . » XI
Vicenza — Crollo di una chiesa . . . . . » IV
Vico Equense — Una necropoli . . . . . » 103
Vienna — Accademia di belle arti . . . . . » X
Weissenburg — Scavi . . . . . » 55

RASSEGNA D'ARTE

ANNO IV. MILANO - Gennaio 1904 N. 1.

Il Monumento funerario
di G. Giacomo Medici, nel Duomo di Milano

A questa opera d'arte, cui non mancava l'interesse storico ed artistico per il nome del personaggio che ricorda, G. Giacomo Medici, marchese di Melegnano, per il nome del committente Pio IV, e per quello dello scultore, Leone Leoni, al quale si debbono i bronzi che ne formano la parte di maggior valore, la tradizione aveva voluto aggiungere un altro titolo d'interesse artistico, coll'attribuire la composizione architettonica a Michelangelo, appoggiandosi al Vasari che, per essere vissuto al tempo in cui venne eseguita quest' opera d'arte, era da ritenersi bene informato al riguardo. E fu specialmente per l'autorità attribuita al noto autore delle *Vite degli Artisti,* che rimase negletta la testimonianza di un altro scrittore contemporaneo, Celio Malespini, secondo la quale « desiderando papa Pio « IV di fare il deposito del marchese « di Marignano, suo « fratello, nel Duomo « di Milano, egli comunicò questo suo « pensiero con il divino Michelangelo Bonarroti, per dargli questo incarico. Questi che conosceva che l'opera « andrebbe in lungo, si come vecchio che era, (aveva « allora 85 anni) si sarebbe mal volontieri dipartito da « Roma: il perchè egli disse e fece tanto che pose nella « mente del Pontefice che si dovesse in questo servire del « cav. Leone Aretino, giudicandolo sufficientissimo e più « accomodato, massimamente abitando egli in Milano » (1). Ed il Moriggia, altro scrittore del tempo (2), convenne a sua volta nel dichiarare il Monumento « inventato e lavorato dal cav. Leone Leoni », il che non valse però a rettificare la tradizione che, sino ai nostri giorni, volle attribuire a Michelangelo la composizione architettonica.

Monumento funerario di G. Giacomo Medici, nel Duomo di Milano.

Si deve al dottor Carlo Casati di avere, or sono vent' anni, apportato un nuovo elemento in deciso favore del Leoni, col pubblicare nelle sue « Ricerche intorno a Leone Leoni di Arezzo (3) » il testo della Convenzione passata in data 12 settembre 1560 fra il Cardinale Morone e Gabrio Serbellone, rappresentanti di Pio IV, ed il cav. Leone Leoni : convenzione riportata successivamente da Eugenio Plon nel volume da lui dedicato ai due scultori Pompeo e Leone Leoni (4) : dal quale documento risulta come l'artefice si impegnasse a compiere il lavoro conforme ad un modello ch'era stato sottoposto all'approvazione del Pontefice, nel termine di anni due e mezzo, e per la somma complessiva di scudi d'oro 7800. Il documento ci interessa altresì per le prescrizioni riguardo le dimensioni d'assieme dell'opera, la natura dei materiali da impiegare, e la enumerazione

(1) In *Novella LXXXV, di* Celio Malespini — *Dugento Novelle* — Venezia 1609.

(2) *Il Duomo di Milano* di Paolo Moriggia, Milano 1597, cart. 46.

(3) U. Hoepli, Milano 1884.

(4) Eugéne Plon, *Leone et Pompeo Leoni,* Paris 1887.

delle varie parti di bronzo. Così ci possiamo spiegare perchè nella composizione architettonica si abbia quella anomalia delle due colonne poste agli angoli del Monumento per reggere le due figure della *Fama* e della *Prudenza*, più alte delle quattro colonne del motivo centrale: poichè queste, che sono di marmo nero venato di bianco, vennero concesse al Leoni dallo stesso Pio IV, e spedite da Roma per la via di Genova, come risulta da un salvacondotto rilasciato da Ferrante d'Avalos all'Aretino nell'agosto 1561 (1): mentre le due altre colonne « di pietra rossa mischia » come si legge nella Convenzione 1560, ossia « di macchiavecchia » delle cave di Arzo, provenivano dal palazzo che a quel tempo lo stesso Pontefice aveva avviato, su disegno di Vincenzo Seregni, di contro alla chiesa di S. Maria in Brera, nel quale, come appare dalla planimetria da me pubblicata nell'*Archivio storico dell'Arte — anno 1889*, vi era un colonnato di fondo al cortile d'onore, demolito nel 1864, le cui colonne di « macchiavecchia » passarono a quell'epoca a Ginevra. Pio IV aveva quindi voluto, nel Monumento funerario del suo fratello, associare i marmi da lui concessi a Roma, con marmi che andava impiegando nel suo palazzo in Milano.

Statua di G. Giacomo Medici.

Vi è però nella composizione un particolare non indifferente, di cui non venne sinora tenuto conto, mentre tanto il dott. Casati che il Plon si trovarono, da tale trascuranza, portati ad inesatte induzioni, che gioverà rettificare. Infatti il dott. Casati, descrivendo il Monumento, e dopo di aver fatto cenno ai tre campi quadrati, posti sopra l'ordine inferiore, a guisa di attico, due dei quali recano le iscrizioni di G. Giacomo e di Gabriele Medici, aggiunge « il campo di mezzo rimase vuoto »: e il Plon, a proposito di tale spazio centrale senza destinazione, riferisce la tradizione, da lui riconosciuta però insussistente, che in quello spazio centrale vi fosse stato un bassorilievo levato al tempo della Cisalpina, quando venne mutilato lo stemma posto sul fastigio del monumento, e scalpellata la qualifica di *marchese* nell'iscrizione di G. G. Medici; vandalismi ai quali si ebbe in sèguito a riparare. Fu specialmente in relazione ad alcune varianti che il Plon credette di riscontrare, confrontando l'opera d'arte col testo della Convenzione, ch'egli si trovò indotto a ritenere abbia il Leoni, nel corso del lavoro, modificato il suo concetto. Infatti egli interpretò malamente il passo della Convenzione « ha da essere la sepoltura elevata da terra circa trentaquattro o trentacinque palmi, e larga da venticinque a ventisei » (1), e quindi ebbe a concludere: « il « en résulte que, contrairement au projet arrêté dans la « Convention, les bases des trois grandes statues sont « posèes presque au ras du sol. Nous devons déplorer « cette derogation malheureuse au contrat, car la dispo- « sition du projet qui surélevait le monument, eût cer- « tainement donné une toute autre ampleur à l'œuvre de « Leoni. Aussi est-il permis de croire que ce n'est pas « de son plein gré, que l'ar- « tiste dut être conduit à y « renoncer » (2).

Ora non v'ha dubbio come quelle due misure in palmi si riferiscano alle dimensioni complessive in altezza ed in larghezza che il monumento doveva avere, e come infatti ebbe con quella approssimazione che la Convenzione stessa concedeva colle parole « rimettendosi del più al meno alla comodità del loco » (3). Di modo che si deve concludere che l'esecuzione del Monumento abbia corrisposto al modello ed alla relativa Convenzione; come del resto era da ammettere, tenendo conto della rapidità colla quale venne eseguito il Monumento, e considerando come il modello, sottoposto all'approvazione di Pio IV, fosse conservato presso lo scultore, ma sotto la continua vigilanza di due gentiluomini, delegati dal Papa « ad aver cura che l'opera sia conforme al modello », e perciò muniti di chiave per accedere al locale di custodia. Ciò che ebbe a costituire l'unico disaccordo colla Convenzione del 1560, fu una circostanza inattesa, intervenuta all'atto stesso in cui si stava ultimando il lavoro, e della quale non si fece, prima d'ora, il dovuto calcolo.

Lo stesso Pio IV, che nel 1560 aveva accolto favorevolmente il modello del Leoni per il Monumento funerario del fratello, si trovò a chiudere il Concilio di Trento, nel quale vennero adottate numerose prescrizioni riguardo alle sepolture nelle chiese: in base alle quali, se non venne fatta opposizione ai Monumenti funerari

(1) Da Genova furono spedite a Savona e di là valicarono l'Appennino per arrivare ad Alessandria, approfittando del Tanaro e quindi del Po per giungere in Lombardia.

(1) Infatti il Plon tradusse così: « la sepulture devra être elevée au dessus de terre d'environs trentequatre palmes... » ritenendo quindi che il sarcofago dovesse trovarsi all'altezza da terra di palmi 34, mentre questa doveva intendersi l'altezza complessiva del monumento.

(2) Plon, *op. cit.*, pag. 308.

(3) All'altezza prescritta in palmi 34 o 35, ossia m. 7,80, corrisponde in esecuzione l'altezza di m. 7,90. La larghezza del monumento è di m. 5,50 corrispondente alla prescrizione dei 25 ai 26 palmi.

La Milizia.

La Pace.

addossati alle pareti delle navate, si venne a proibire la consuetudine di riporvi i cadaveri, potendo questi essere sepolti sotto il piano del pavimento, purchè l'apertura del deposito fosse a non meno di tre cubiti dal gradino, o predella dell'altare. E sebbene il Monumento a G. Giacomo Medici, si trovasse condotto a termine sul finire del 1563, secondo il limite fissato dalla Convenzione, ed il Concilio di Trento, siasi chiuso nel 1564, e solo nel 1565 siano state adottate nel Concilio Provinciale di Milano le prescrizioni *De sepulturis*, è da ritenere che tanto Pio IV, quanto l'arcivescovo Carlo Borromeo non abbiano voluto indugiare a dare l'esempio di rispetto a quelle prescrizioni nei riguardi della tomba di chi per essi era rispettivamente fratello e zio (1), rinunciando a collocare il sarcofago del Medici al posto eminente che l'artista gli aveva assegnato: il quale posto non può ormai essere dubbio che dovesse essere quello del già menzionato campo centrale, sopra l'ordine inferiore.

Si legge infatti nella Convenzione 1560: « La cassa del morto andava di quella pietra rossa mischia, delle colonne che sono a Milano, in casa di S. Santità », mentre più avanti, enumerando le parti in bronzo, che dovevano essere « sedici pezzi di metallo », menziona le *quattro zampe della cassa,* ossia i quattro sostegni a forma di zampe di leone, secondo il motivo caratteristico nei sarcofaghi. La erronea trascrizione di *zampe* in *rampe*, nel testo del dott. Casati, che per il primo pubblicò quella Convenzione, contribuì a distogliere l'attenzione degli studiosi da questo elemento della composizione, che doveva essere il sarcofago: mentre quei due accenni della Convenzione, completati dal richiamo alle prescrizioni del Concilio di Trento intervenute precisamente durante i lavori, ci consentono ormai di arrivare ad una più esatta conclusione delle vicende del Monumento. Il quale, come oggi ci si presenta, corrisponde nelle sue linee architettoniche e nelle sue figurazioni in bronzo, al modello ap-

(1) Il Giussano, nella vita di S. Carlo Borromeo (Roma 1610, pag. 91) riportò a tale riguardo: « vi erano [in Duomo] pochi altari e con molta indecenza tenuti. In luogo di immagini e quadri devoti si vedevano depositi e sepolcri di nobili e de' Duchi di Milano che ingombravano gran parte della Chiesa, e pendevano da ogni intorno armi e insegne.... Per lo chè [S. Carlo] fece prima in esecuzione al Concilio di Trento, levar tutti quei depositi e vani trofei: e se bene sono permessi i sepolcri di pietra, overo di metallo, volle nondimeno che fosse levata l'area, o sia deposito di bronzo del Marchese di Melegnano, suo zio, fratello di Pio IV, e ciò per dar buon esempio in questa parte » Tale attestazione potrebbe indurci a ritenere che il sarcofago abbia occupato per qualche tempo il posto che gli era stato assegnato: ma la stessa inesattezza del Giussano nell'indicare in *bronzo* il sarcofago, concorre d'altra parte a farci ritenere che questo non sia stato collocato in posto neppure per breve tempo, il che non impedì che il provvedimento adottato da S. Carlo, abbia in seguito assunto il carattere di remozione, anzichè di semplice rinuncia a completare il monumento coll'ideato sarcofago.

provato dal committente, Giov. Angelo Medici, assunto al pontificato, la vigilia del Natale 1559, col nome di Pio IV: il lavoro, commesso a Leone Leoni nel settembre del 1560, venne condotto a termine nel 1563, risultando da una ricevuta rilasciata dall'artista al sig. Filippo Serbellone, in data 10 marzo 1564, che a quest'epoca vennero pagate al Leoni « scudi 3200 d'oro, a ragione di soldi 114 per cadauno per pieno pagamento a sodisfazione de scudi 7800 promessi a dicto cavaliere per causa del sepolcro di marmo del s.re marchese di Marignano » (1) nella quale ricevuta si fa cenno anche allo scioglimento di una riserva che nella Convenzione 1560 era stata fatta, riguardo ad un eventuale compenso al Leoni « se in qualche evidente disgrazia S. S. volesse ricompensarlo »: il che non essendosi verificato, devesi concludere che il lavoro abbia proceduto senza alcun incidente.

La soppressione del sarcofago che doveva occupare il posto d'onore nella composizione, ebbe la conseguenza di lasciare scoperto il campo centrale, contro il quale doveva adattarsi la cassa marmorea, e che perciò non recava alcuna decorazione. Per rimediare a quel vuoto pare siasi pensato di porvi una iscrizione, e negli Annali della Fabbrica del Duomo si riporta infatti il testo della iscrizione destinata per quel campo, la quale così comincia:

QVOD . MAGNI . HOC . MEDICIS . VOS . CREDITIS . ESSE . SEPVLCHRVM HAVD . VERVM . EST . TANTVM . NOMINA . MARMOR . HABET (2).

Non vi è notizia che tale iscrizione sia stata realmente posta: mentre gli *Annali della Fabbrica* (vol. IV, pag. 21) nel riportarne il testo, ammettono che fosse « tolta forse da S. Carlo, in obbedienza al Concilio Tridentino »: il che ci sembra infondato, giacchè non poteva una iscrizione essere in contrasto colle prescrizioni di quel Concilio. Devesi piuttosto ritenere che l'iscrizione dovesse rimediare ad una conseguenza di quelle prescrizioni, quale era stata la soppressione del sarcofago; infatti, si può anche ritenere che, adottata la determinazione di sopprimere il sarcofago, siasi giudicato opportuno di supplire alla conseguente deficienza nell'insieme del Monumento, con un cartello posticcio, il cui testo provvedesse a giustificare la soppressione dell'urna. Il cartello, appunto perchè posticcio, dovette col tempo andare distrutto, e il relativo testo, conservato invece in qualche carteggio, potè essere ancora veduto dal compilatore degli Annali del Duomo.

Per concludere, il Monumento a G. Giacomo Medici nel Duomo di Milano, è un'opera d'arte corrispondente al pensiero dell'artista che lo ideò, contrariamente a quanto ammise il Plon col ritenere sia stato alterato a dispetto dello stesso Leoni, colla soppressione di un supposto basamento « qui surélevait le monument ». Alla quale conclusione noi saremmo arrivati, quand'anche non ci fosse noto il testo esplicito della Convenzione, tenendo calcolo della composizione dell'opera d'arte e della stessa ubicazione, la quale non avrebbe consentito il più ampio sviluppo di basamento e quella maggiore invasione del campo della finestra che si apre nella parete, conseguenti dalla ipotesi del Plon. Le stesse figure principali nel Monumento ci accertano essere state dallo scultore ideate e modellate per il punto di vista dal quale oggi possiamo osservarle e valutarne la finezza di esecuzione. La maschia figura del Medeghino, di questo uomo d'arme che ancora attende chi, sceverandone le vicende, abbia a ricostituirne, assieme alla biografia, l'indole morale che per molti riguardi è tuttora un enigma — come osservò Solone Ambrosoli, cui dobbiamo il ricco saggio bibliografico del Medici come castellano di Musso (1523-1532), — si presenta in squisito getto di bronzo, di dimensioni maggiori del naturale, in armatura alla romana, colla destra reggente il manto ricadente, e la sinistra sull'elmo posato su di un tronco d'albero. Nell'attitudine della figura, piantata sulla gamba destra, colla sinistra piegata in avanti e coperta dal manto, l'artista seppe dissimulare, pur essendo ligio al vero, la imperfezione del Medici, che era claudicante; attitudine che certo non avrebbe avvantaggiato l'effetto della figura d'assieme, se questa fosse stata destinata per un punto di vista dal di sotto in su.

Riguardo alla composizione architettonica, ben poco vi sarebbe da osservare, non contenendo particolari salienti per stile, o per esecuzione: trattasi di composizione che certamente si accosta ai caratteri architettonici di Michelangelo, senza averne l'intrinseco valore. Le lettere dello scultore Leone Leoni, che il Plon pubblicò nel 1887, hanno del resto contribuito a chiarire le origini della attribuzione a Michelangelo, dal Vasari riferita, come già si ebbe a dire. Designato all'esecuzione dell'opera, il Leoni ritenne opportuno, nel suo interesse, dichiarare al Pontefice che, per la parte architettonica, egli avrebbe sollecitato la collaborazione di Michelangelo: ma dovette trattarsi di un semplice atto di deferenza, fors'anco di astuzia, per giovarsi dell'autorità del vecchio artista e mettersi al riparo dalle critiche dei rivali. Potrebbe anche darsi che il Leoni, eseguito il modello del monumento, si fosse valso del consiglio di Michelangelo, all'atto di sottoporlo all'approvazione di Pio IV.

A ciò solo deve limitarsi l'intervento di Michelangelo: mentre il fatto stesso che il Pontefice ebbe a prescrivere l'impiego nel Monumento di due colonne di diversa dimensione di quelle da lui concesse all'artista, colonne eguali a quelle impiegate nel palazzo di Pio IV a Milano, porta a ritenere che il Leoni abbia in questa città introdotta nel modello la sola modificazione che risultò necessaria, e che certo non costituisce un particolare lodevole nell'insieme della composizione.

LUCA BELTRAMI.

(1) Questo documento, tuttora inedito nell'Archivio Sola Busca, rettifica la conclusione cui arrivò il Plon, sull'autorità di un documento pubblicato dal BERTOLOTTI nel suo volume sugli *Artisti Lombardi in Roma*, ammettendo che nel gennaio 1563 già fosse ultimato il lavoro. Il pagamento fatto a quest'epoca fu un semplice acconto sulla somma convenuta.

(2) Ebbi ad interessare l'egregio Dott. E. Verga, Direttore dell'Archivio Storico Civico, ed attualmente incaricato di riordinare le Carte del Duomo perchè rintracciasse la provenienza del testo riportato negli Annali: ma le ricerche a tale riguardo riuscirono negative, non risultando da quale documento o stampa il compilatore degli Annali abbia desunto quel testo, in più di un punto incerto o sgrammaticato.

Nel fascicolo di Novembre, ad illustrare l'articolo « Un'opera inedita della Scuola di Murano » si è intercalata un'incisione del trittico che formava l'argomento di quello scritto. L'incisione però essendo riuscita assai piccola, abbiamo pensato di riprodurla più in grande, in una tavola fuori testo che offriamo ai lettori della nostra Rivista. LA RASSEGNA D'ARTE.

Uno scultore veronese
sconosciuto

Nel Museo di Berlino si conserva un bassorilievo scolpito in legno, di cui qui appresso porgiamo la riproduzione. Fu acquistato nel 1892 in una vendita a Colonia, e donato al Museo dal suo direttore dott. G. Bode.

Il soggetto raffigurato non è raro nelle produzioni, specialmente di pittura, dell' arte lombarda e veneta, ma della presente sua concezione, il bacile colla testa del Precursore riposante su un piedistallo e sostenuto inoltre da due puttini alati, è l' unico esempio che conosciamo. Il bassorilievo (senza la cornice aggiunta posteriormente) misura 0,41 m. di altezza su 0,35 di larghezza, e oltre la leggenda: « Premium infausti tripudii » sul davanti del campo mediano del piedistallo, porta sulla gola dello zoccolo di quest'ultimo dipinta in colori ad olio la segnatura in lettere maiuscole: « Franciscus Iul. F. Veronen. » Di questo artefice finora del tutto sconosciuto abbiamo potuto raccogliere, grazie al cortese aiuto portoci dai Signori G. Biadego e P. Sgulmero, qualche, benchè scarsa, notizia nell'Archivio Comunale di Verona. Nei cosidetti anagrafi (cioè gli appunti degli ufficiali del comune, che servivano a comporre gli estimi pel catasto) troviamo per l'anno 1492 notato « un Francesco depentoro quondam de maestro zulian pistoz anni 30, donna Felipa sua madre anni 50 » E nell'estimo stesso

Francesco di Giuliano da Verona - Bassorilievo in legno nel Museo di Berlino.

del 1492, parrocchia S. Silvestro: « Franciscus q. Iuliani pistoris pictor » gravato coll'imposta di 8 soldi. Negli Anagrafi pel seguente estimo dell'anno 1502 si trova:

« d. filippa uxor q. Iuliani . . an. 60 ss. 5
« paula nurus suprascripte . . an. 25
« Joannes filius sste paule . . an. 7
« franciscus filius sste . . . . an. 5
« Jacoba q. Bernardini neptis . an. 9 »

Negli Anagrafi pell'estimo seguente dell'anno 1514, come anche nell'estimo stesso, ogni traccia della famiglia sparisce.

Francesco da Sant' Agata - Statuetta di Ercole, in legno, nel Museo di Hertford-House di Londra.

Secondo i dati che precedono, Francesco di Giuliano era nato nel 1462. Benchè egli nell'estimo venga dichiarato come pittore, ciò non esclude affatto che si sia esercitato anche nella scultura, — ne abbiamo tanti esempi nella storia nel Rinascimento, e parecchi anche a Verona, (il Pisanello, Pomedello, G. Franc. Caroto). Dal fatto che nell'estimo del 1502 non occorre più il suo nome ma solo quello della madre, della moglie (che non è qualificata vedova), e dei figli, pare dover riferirsi, che Francesco nel 1462 e nel 1502 si sia tramutato in un altro luogo, lasciando però la famiglia in patria. La circostanza poi che nell'estimo del 1514 anche quest'ultima è scomparsa, potrebbe spiegarsi colla congettura che essendosi Francesco nel frattempo assicuratosi un' esistenza sicura, abbia condotto o fatto venire la sua famiglia al nuovo suo luogo d'abitazione.

Bernardo Scardeonio nel suo libro « De Antiquitate Urbis Patavii » fra gli artisti padovani rammenta anche l'orefice Francesco da Sant' Agata e, come la più esimia opera sua, una statuetta in bosso di Ercole, in possesso dell'antiquario Marcantonio Massimo a Padova (1). Questo lavoro, che secondo lo Scardeonio, dai contemporanei fu stimato al pari delle opere di Policleto e Fidia, anni or sono l'iliustre conoscitore d'arte E. Bonaffé di Parigi

(1) Loc. cit. edit. Basilea 1560 pag. 374: Admirantur omnes Herculem buxeum Francisci a S. Agatha argentarii Patavini, qui apud Marcum Antonium Maximum insignem antiquarium ostenditur..... Is autem Franciscus ut ex illo opere conijci potest, uti maximus caelator: sed mirum, quod nihil reliquerit magis memorabile ligneo hoc Hercule, e cunctis supra modum commendato et tanto precio aestimato, Incidit hoc hopus ut audio) per ocium, anno salutis MDXX.

ebbe la perspicacia di rintracciarlo fra i tesori artistici allora posseduti da Sir Richard Wallace e che oggi, in seguito al suo legato generoso alla nazione inglese, formano il prezioso Museo di Hertford-House di Londra (1). La riproduzione della statuetta in discorso, alta 0,27 m. ci dispensa della sua descrizione; basti d'accennare che l'iscrizione sui lati della sua base triangolare « Opus Francisci Aurificis P. » toglie ogni dubbio, in quanto alla giustezza dell'identificazione del Bonaffé. Le nostre ricerche nell'Archivio di Padova, aiutate dalla cortesia del suo direttore dott. Andrea Moschetti, allo scopo di chiarire qualche cosa di più sulla persona del nostro artista, non ebbero alcun risultato: fra i nomi tramandatici dagli Estimi non ricorre il suo, e non viene neppure commentato da nessun altro testimonio, all'infuori dello Scardeonio.

Siccome, però, una famiglia del nome di Sant'Agata, secondo quanto c' informa Antonio Torresano nei suoi manoscritti « Elogia Nobilium Veronae Propagium 1656 » nella Biblioteca Comunale di Verona, esisteva in questa città fin dalla seconda metà del secolo XV, mi venne il dubbio se, nel Francesco di Giuliano del Museo di Berlino, non si dovesse forse ravvisare un membro di essa, che, trapiantatosi a Padova, e divenuto cittadino di questo comune, vi riprese l'antico nome di famiglia (mentre negli estimi veronesi era stato designato soltanto col patronimico). E' vero che per questi ultimi la sua qualità di scultore e orefice non viene documentata e che la professione di suo padre, che si dice fornaio, si concorda male con lo stato di nobiltà dei Sant'Agata di Verona, ma tutto questo non escluderebbe assolutamente la possibilità dell'identificazione. Quanto a ciò che se ne possa dire a pro o contro il raffronto delle due opere autentiche di ambedue i maestri bisogna ammettere che il divario che corre fra esse, dal punto di vista del loro stile, è abbastanza cospicuo; d'altra parte, però, non ci pare tale che fosse da escludersi come impossibile un'evoluzione dello stesso artista che dal bassorilievo di Berlino lo avrebbe condotto alla statuetta di Londra, visto che le due sculture sono separate da uno spazio di tempo di almeno trent'anni. Anzi un esame più attento ci svela parecchi tratti comuni ad ambedue le opere. Si raffronti, per esempio il trattamento dei capelli nella barba del Precursore, e ancora più di quelli dei due putti col carattere della capigliatura di Ercole, e si vedrà in ambedue lo stesso studio di particolareggiare minuto; si osservi in ambedue la bocca semiaperta che fa intravvedere i denti, il cavo dell'occhio egualmente profondo, le sopraciglia esageratamente distanti dagli occhi. Del resto siamo ben consapevoli che alla nostra congettura manca molto per essere assolutamente convincente, e non vorremmo ch'ella fosse considerata in altro modo.

Più stretta analogia di stile e di trattamento coll'Ercole di Francesco da Sant'Agata mostra invece la testa a tutto rilievo del Precursore nel Museo imperiale di Vienna (alta 7 cm., scolpita in legno d'evonimo) (1). E a lui si potrà pure, con qualche verosomiglianza, assegnare la piccola figura di un S. Girolamo, o mendicante nudo, purtroppo mancante di testa, in possesso di C. Loeser di Firenze.

Stuttgart. CORNELIO DE FABRICZY.

(1) Cfr. l'articolo del Bonaffè nella « Gazette des beaux-arts » anno 1886 vol. II, a pag. 202. Si conoscono due repliche in bronzo della statuetta di Hertford-House: una è entrata colla raccolta di Mr. Donny Fortunum nel Museo di Oxford, l'altra di più mediocre fattura si trova nel Louvre. L. Courajod (*Gaz. des beaux-arts* 1886 settembre) giudicò tutte e tre le opere in discorso essere imitazione d'un originale antico, opinione che noi non potremmo approvare se non nel senso d'essersi l'artefice forse ispirato ad una statua antica.

(1) Vedine la riproduzione nell'albo di oggetti di scultura della raccolta imperiale di Vienna, edito da Giulio di Schlosser, Vienna, 1901 a tav. VI, fig. 5.

La collezione Sipriot
a Brera

S. Pietro - Secolo XV.

Una raccolta di 63 quadri, regalati da un privato, è entrata recentemente ad accrescere il numero delle opere dei pittori italiani della Pinacoteca di Brera a Milano.

Il signor Casimiro Sipriot, che vive, più che ottantenne, a Marsiglia, ha voluto mostrare, con quest' atto munifico, la propria simpatia per l'Italia e particolarmente per Milano, dove visse a lungo e dove rintracciò in epoche diverse molti quadri; egli aveva già acquistato la collezione dell'arciprete Bignami a Casalmaggiore e altre opere a Cremona.

Se il critico d' arte che esamina oggettivamente i quadri testè regalati non è disposto ad accettare la paternità artistica di molti di essi, data loro dall'elenco che li accompagnava, trova però, per diversi, ragione di soddisfazione sincera.

Per ora vogliamo limitarci a ricordare quelli che ci sembrano più interessanti e più degni di studio.

***

La scuola lombarda è rappresentata nella collezione Sipriot da opere di Ambrogio da Fossano detto il Borgognone, di Bramantino, di Defendente de Ferrari, di Bernardino Luini, della scuola di Gaudenzio Ferrari. Si tratta di piccoli lavori, ma degni di nota. Del Bergognone è un *Ecce Homo:* il Redentore è vestito di corpetto rossiccio, aperto

sul davanti, scarno, emaciato, gli occhi rossi dal lungo pianto, incoronato di spine, di fattura larga, potente; da una finestra si vede, lontano, il Golgota: deve appartenere alla seconda maniera dell'artista attraentissimo, che fu detto, non senza qualche verità, il Beato Angelico della Lombardia.

Il tipo, dalla fronte larga, gli occhi lagrimosi, il naso affilato, è lo stesso del *Cristo legato alla colonna* della Pinacoteca di Brera (n. 260). Ma il dipinto della raccolta Sipriot è più corretto nella modellatura e più potentemente espresso. Una diligente ripulitura sarà di vantaggio certamente al quadro che ne abbisogna un poco e varrà, è a credersi, a togliere qualche dubbio che si potesse ancora avere sulla paternità artistica del dipinto.

All'arte di Bergognone si avvicina anche un *S. Francesco che riceve le stimmate;* se a prima vista qualcuno lo ritenne della maniera del Foppa per certe particolarità nella modellatura e per la somiglianza con l'analoga figura del grande polittico foppesco della braidense (numero 307), esaminate attentamente, alcune parti e in particolar modo il grazioso paesaggio del fondo fecer pensare piuttosto all'arte del Bergognone: ma il dipinto è così guasto da ritocchi, specialmente nella parte più caratteristica, che per ora un giudizio definitivo non è possibile.

Ecce Homo - Ambrogio da Fossano detto il Bergognone.

Particolare di una deposizione da Gaudenzio Ferrari.

Alla maniera di Bartolomeo Suardi, detto Bramantino, si è disposti a dare una interessante figura di *Cristo*, steso, in posa ardita, sul sudario. Il colorito giallognolo, la modellatura sommaria del nudo e specialmente del petto, che sembra gonfiato e non rivela grande studio della muscolatura e certi minori particolari autorizzano quell'attribuzione. Se si confronta questa figura con quella dei tre crocifissi della grande tela del Suardi della Pinacoteca di Brera (n. 309) e specialmente col *Cristo morto* di proprietà del sig. Artaria a Vienna, sul quale Wilhelm Suida richiamò l'attenzione or non è molto (1), si troveranno rapporti grandi di fattura e d'idea, non escluso il concetto per cui il corpo del Redentore è steso rigidamente sopra una tavola coperta da un sudario che cade in dure pieghe sul davanti del quadro. Gli effetti di luce e d'ombra, la quasi identità del modo con cui è raffigurata, in scorcio, la testa del Cristo, nei due quadri, la forma dei piedi un po' grassi, veduti di prospetto, ricorrono nel quadro di Vienna e in questo della raccolta Sipriot. Ma convien pur dire d'altra parte che ad ascrivere in modo sicuro al Bramantino il nuovo *Cristo morto* si opporrebbero certe deficenze di disegno, specialmente nelle gambe, che non si trovano, almeno nelle stesse pro-

(1) In *Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel*, II, 3.

Madonna col Bambino - Scuola Ferrarese.

Madonna che allatta il Bambino - Maniera di Luca Longhi.

porzioni, nelle sue opere più sicure. Così che ritengo che sia più prudente, per ora e finchè l'opera del restauratore abbia ridonato a questo quadro anche la freschezza originale, limitarsi ad avvicinare il quadro Sipriot alla maniera del Bramantino, piuttosto che darlo a lui in modo indubbio.

Di Defendente De Ferrari è una tavola, che doveva far parte di un trittico, di cui le altre due tavole debbon trovarsi in una galleria privata in Inghilterra, com'è scritto dietro questo quadro. Vi son rappresentate le figure di *S. Giovanni Battista* e di *S. Girolamo*, quest'ultimo in rossa veste cardinalizia, in atto di raccomandare un fedele inginocchiato, coperto di ricchissimo manto a ricami: nell'ambiente un po' cupo e raccolto uno spiraglio, da cui si intravede il cielo azzurro, getta un po' di luce vivace.

Alla maniera di Bernardino Luini si avvicina assai una testa di vecchio calvo, con lunga barba bianca, che si presenta in tre quarti, sopra un originale fondo rosso, in un tondo. Forse ornava il peduccio di un arco di qualche edificio, ciò che spiegherebbe la non eccessiva importanza data dal pittore a questa figuretta che verosimilmente aveva un puro carattere decorativo, insieme ad altre, sul tipo dei tondi a colori nei peducci degli archi e nelle fascie, di cui restan numerosi esempi negli edifici di Lombardia dell' inizio del cinquecento.

Al Mantegna era attribuito un interessante quadretto su tavola che presenta due mezze figure, che è invece senza dubbio, un'antica copia da Gaudenzio Ferrari. Il Redentore ha la bocca ancor socchiusa nell'ultimo soffio della vita terrestre che l'ha abbandonato, e il volto incorniciato dalla caratteristica barba rossiccia e dalle lunghe chiome che scendono in ciocche lumeggiate quasi a mo' di miniatore, com'era solito fare il pittore lombardo. La Vergine lo guarda e lo stringe quasi inconscia, oppressa dal dolore, gli occhi inariditi dal lungo pianto. È una piccola composizione che ripete da vicino il gruppo principale della *Deposizione* della raccolta Crespi a Milano.

S. Giov. Battista, S. Girolamo e un offerente
Defendente Ferrari.

Ma nel quadro del Crespi è maggior facilità d'esecuzione e più sicurezza nello studio degli scorci e nella modellatura della bocca della Vergine e degli occhi del Redentore i quali, al contrario, nel quadro ora entrato a Brera son tagliati un po' duramente e non collocati del tutto al loro posto e provano la distanza che passa fra l'originale e la copia.

Due tavole con *San Giovanni* e *San Pietro*, dati a Marco d'Oggionno, sono certamente più deboli delle opere del vivace scolaro di Leonardo, ma tolti gl'imbratti dei restauri che li deturpano guadagneranno certamente un poco di vigoria e di colore.

Degno di nota è un grande *Battesimo di Gesù* di scuola leonardesca. V'è rappresentato il precursore, seminudo, avvolto da un manto rosso, in

atto di battezzare il Redentore, che è ritto nel mezzo coi piedi nelle acque cristalline del Giordano; due angioli attendono con le vesti per ricoprire Gesù Cristo; nella parte superiore del dipinto il Padre Eterno e lo Spirito Santo si librano in cielo, fra gli angioli che dan fiato alle lunghe trombe. La leggiadrìa della composizione è completata dallo sfondo a leggere ondulazioni di collinette, con un gruppo di folti alberi sopra un monte, da un lato, che cade a picco sul fiume. Sarebbe Cesare Magni l'autore di questo quadro, come lascierebber credere certe deficenze nel disegno e i tipi infantili degli angeli, le fronti spaziose e la forma degli alberi che si ritrovano nel quadro della Pinacoteca portante il n. 275? Notevole uno scopo di studio per la Pinacoteca, che si propone prima che di curiosità e di spasso, è un trittico firmato: M. NICOLAUS CREMONENSIS 1520, che è evidentemente una persona sola col Nicolò da Cremona, ricordato dall'Orlandi, dal Masini e dal Grasselli e che lavorò anche a Bologna per le monache di S. Maria Maddalena nel 1518 (1). Vi son raffigurati la Vergine col Bambino nel mezzo e due santi ai lati; è una pittura degna di attenzione ma di poca idealità artistica e che prova una volta di più il grande ritardo nell'arte delle piccole città di provincia, in confronto al rapido progresso dei principali centri. Questo pittore cremonese, che in pieno cinquecento modellava questi visi larghi, ingenui, segnando con rudi contorni neri il disegno, lumeggiando a colpi di biacca le carni color mattone come certi preleonardeschi, sembra esser rimasto del tutto indifferente alla rivoluzione

Il battesimo di Gesù Cristo - Scuola lombarda.

(1) GRASSELLI, *Abecedario dei Pittori Cremonesi*, ecc. Milano 1827 e ZANI, tomo VII, 107.

Trittico di NICOLÒ DA CREMONA.

Particolare di una Crocifissione data alla scuola del FRANCIA.

Particolare della Pietà di Bartolomeo Suardi, detto Bramantino.
Collezione Artaria a Vienna.

portata in Lombardia dal genio di Leonardo. A Bonifacio Bembo è data una *Natività* — trasportata dal muro su tela — ridipinta e guasta da audaci pretesi restauri: ma ci troviamo evidentemente dinanzi a un equivoco di nomi. Di quel pittore, caro agli Sforza — e che lavorò attivamente al loro servizio dal 1447 al 1478, raffigurandone sui loro castelli le gesta, con particolari curiosissimi ricordati nelle lettere ducali del tempo, che ci fanno accrescere il cruccio per la perdita completa di tanti affreschi — oggi non si saprebbe indicare assolutamente nessun dipinto sicuro, se, se ne eccettuano due figure di Francesco Sforza e della consorte Bianca, in San Francesco a Cremona, oggi rovinatissime. L'affresco ora entrato a Brera ricorda piuttosto la scuola di Romanino e gli affreschi della cattedrale di Cremona.

Un *Cristo che regge la Croce* è una copia antica di quello dello stesso Romanino della collezione Crespi. E non mancano copie dal Luini (una *Madonna col Bambino*, oscura nelle ombre, senza le belle trasparenze delle opere del maestro e che ricorda un quadro del Duomo di Como e l'altro di Legnano), da Giulio Campi e da qualche altro.

***

Delle altre scuole non abbondano le opere degne di attenzione. V'è una Madonna in gloria, le braccia incrociate al petto, trasportata da quattro angeli mentre gli Apostoli,

Cristo morto - Maniera del Bramantino.

in basso, esprimono in mosse vivaci la meraviglia e la fede che, nonostante la volgarità di varie figure ricorda nei tipi e nei toni di colore Defendente de Ferrari; v'è una rude figura di S. Pietro, che in origine doveva far parte di un trittico o di un polittico, che ricorda la scuola del Crivelli, e, a qualche studioso, Pier della Francesca; v'è un ritratto del doge Donato, ma ben lontano dall'arte di Tiziano, di cui portava l'attribuzione; ma la composizione della *moneta di Cesare*, data pure al grande maestro veneto, è cosa men che mediocre. Il bel ritratto di un commendatore dell'Ordine di Malta ha tutti i caratteri, compresi i brutali toni rossi nel viso, dello Strozzi, a cui era dato giustamente anche prima. Molte copie e non belle eran fatte passare per opere originali: tali la *Flagellazione*, tolta dal quadro di Tiziano del Louvre, la *Madonna* tolta da quella di Raffaello del Museo di Napoli detta del *Divino amore*, la *Presentazione al tempio* dall'originale di fra Bartolomeo di Vienna, una *Madonna e Santi* data a Pierin del Vaga, che è una copia dall'originale di Raffaello di Budapest.

Non mancano di qualche attrattiva una *Madonna col Bambino* del XV secolo, che ricorda la scuola di Padova, una *Rebecca* ascritta a Luca Giordano, un bel quadro del Panini, un'anconetta con un'altra *Madonna col Bambino*, un *Apollo e Dafne* giorgionesco, ma povero nell'insieme e nel paesaggio pesante, una *Madonna adorante il Bambino* di scuola veneta e che presenta qualche affinità col quadro di Pietro da Messina in Santa Maria Formosa, a Venezia, una *Vergine col putto* ascritta a Innocenzo da Imola, dolce, ingenua, che ricorda le opere giovanili del Garofolo, e in particolar modo, nella forma del viso, l'*Adorazione* della Pinacoteca di Ferrara, una dolcissima *Madonna che allatta il Bambino* forse di Luca Longhi, che andrà a raggiungere il quadro dello stesso pittore che la Pinacoteca già accoglie, due studi di *capre e montoni* di Filippo Pietro Roos detto Rosa da Tivoli, una figura di *Madonna* in atto di abbracciare la croce assegnata al Francia, ma che sarà più prudente ascrivere alla scuola, per certe esuberanze della forma che il delicatissimo caposcuola bolognese non conobbe.

Testa di vecchio - Luini (?)

In conclusione, se la nuova raccolta regalata ora alla Pinacoteca braidense non vanta tutti i capolavori di cui un po' prematuramente si era parlato e se la maggior parte dei quadri non potranno continuare a tenersi la grande paternità artistica loro data fin qui, v'è ad ogni modo a rallegrarsi di alcuni acquisti veramente preziosi che varranno anche da soli a ricordare in avvenire la generosità del donatore.

Francesco Malaguzzi Valeri.

La pala portuense d'Ercole Roberti

(*Documento inedito*)

Famoso è il quadro di Ercole Roberti conservato nella R. Pinacoteca di Brera (Sala XX, n. 428) ed esprimente la Madonna col Figlio fra le sante Anna ed Elisabetta, sedute tutte tre sopra un alto trono fiancheggiato

Ercole Roberti - La « Pala Portuense » di Brera.

alla base dalle figure di S. Agostino e del B. Pietro degli Onesti detto Pietro Peccatore. La notorietà del quadro e la buona riproduzione che ne diamo ci dispensano dal descriverlo.

Il quadro, come si sa, fu dipinto dal maestro ferrarese per la chiesa di S. Maria in Porto a cinque chilometri da Ravenna; di là portato alla chiesa costrutta dietro la città, con lo stesso titolo nel sec. XVI e finalmente trasferito a Milano e portato in Brera nell'aprile del 1811.

Ma in quell'occasione ossia nel viaggio fatto da Ravenna a Milano il bel dipinto perdette la cornice originale e diversi frammenti di colore sollevato; le due sante rimasero senza nome; Pietro Peccatore diventò S. Bonaventura ed Ercole da Ferrara si mutò in Stefano da Ferrara. Come si vede, fu un viaggio disastroso per la bellissima tela e per la sua storia.

Il primo a rimettere quest'ultima, ossia la storia, a posto, fu Adolfo Venturi il quale pensò a ragione che conveniva guardare le descrizioni di Ravenna. Infatti nessuno fra gli scrittori ravennati che menzionarono il dipinto, equivocò mai sul nome d'Ercole, cosicchè l'errore ha origine abbastanza recente ed è imputabile ai vecchi ordinatori di Brera.

Girolamo Fabri nella *Ravenna ricercata* (Bologna, 1678) descrive il dipinto così: « Al presbiterio a man sinistra una gran tavola rappresentante la Beata Vergine in trono con S. Agostino e col beato Pietro Onesti primo padre e fondatore degli antichi Canonici Portuensi, nella cui effigie si può vedere qual fosse anticamente l'abito de' detti canonici, la qual tavola stava fuori della città, et è opera di Ercole da Ferrara pittore antico ».

Il vecchio scrittore dimentica qui le due sante che stanno ai lati della Vergine e chiama *tavola* il quadro che è su tela, ma non si può dubitare che alluda ad altro. Nella ristampa infatti della *Ravenna ricercata* fatta pochi anni dopo e arricchita d'illustrazioni dal noto geografo Vincenzo Coronelli è messa l'effigie del Beato Pietro quale si vede nel dipinto d'Ercole, unicamente a rovescio per comodo dell'incisore. Del resto, il Fabri e il Coronelli per mostrare l'antico abito dei Portuensi potevano ricorrere a una pittura ben più vecchia del quadro d'Ercole! Potevano ricorrere all'affresco trecentistico di scuola romagnola conservato in S. Maria in Porto Fuori, nel quale si vede Pietro Peccatore che mostra ai mendicanti il palmo della mano vuoto per indicare ch'egli aveva già dato via ogni suo avere, ed era povero al par di loro.

Tornando al quadro d'Ercole Roberti diremo che sempre a lui lo assegna Francesco Beltrami nel suo *Forestiere istruito delle cose notabili della città di Ravenna* tanto nell'edizione del 1783 che in quella del 1791.

Contemporaneamente Marco Fantuzzi nel suo libro *De gente Honestia*, stampato in Cesena nel 1786, inseriva la stessa figura di Pietro Peccatore incisa in rame dall'Eredi bolognese, con la precisa indicazione « *Ercole da Ferrara pin.* », e la ripeteva nel prospetto al tomo VI dei *Monumenti Ravennati dei secoli di mezzo* edito a Verona nel 1804.

Come si vede, tutti indistintamente gli storici di Ravenna che hanno ricordato il dipinto o riprodotta la figura del Peccatore, ne hanno sempre proclamato autore

Scuola romagnola del sec. XIV - *Pietro Peccatore mostra ai poveri la sua povertà.* (in S. Maria in Porta Fuori, presso Ravenna).

Pietro Peccatore - Incisione della fine del sec. XVII.

Ercole e non Stefano da Ferrara. Alla loro testimonianza hanno corrisposto le ragioni dell'arte indagate dal Venturi prima, dal Frizzoni poi, da altri in seguito.

Ma donde gli scrittori ravennati avevano tratto il nome del pittore se il quadro è senza firma e se per due secoli, dopo fatto, nessuno l'aveva più ricordato?

Il nome dell'artista giaceva in un libro dell'Archivio Portuense e in esso l'aveva letto qualche canonico, ma nessuno poi s'era preoccupato di rintracciare e trascrivere e stampare il documento che oggi pubblichiamo pei primi e il cui interesse anche per la data non può sfuggire a nessuno.

Pietro Peccatore - Dis. dal Monghini - incis. dall'Eredi.

Il libro che lo contiene è ora, col numero 1328, nell'Archivio Comunale di Ravenna fra tutti gli altri libri della Canonica di Porto. A carte 12 *verso*, reca:

« Item contà a M^ro^ ercules che ha fato la pala, adì 26 marzo 1481 ducati 30 d'oro veneciani, in la frostaria (forestiera) presente Garino (Guarino?) da verceli (Vercelli). Et ducati 4 a m.° bernardi che à lavorà e fato de legnamo l'ancona adì suprascripto presente el suprascripto et altri seculari che era inseme cum lore — vale a moneta li dicti ducati L. 96, sol. 18 ».

« Item contà per don Fermo a m.° erculesse per la pala quando don Fermo andò a bologna a vendere el poledere, et contà al suprascripto m.^ro^ erculese lì a bologna ducati 41 che sono L. 100, s. 10 ».

« Item contà al padre prior adì 7 marzo quando ando a capitulo a ferara (Ferrara) 1481 duc. 26 per dare a m.^ro^ erculesso per resto et furnito pagamento del ancona. Sono in tuto L. 75, sol. 8 ».

Il documento rispetto al nome dell'autore del quadro non reca nulla di nuovo; ma per la storia del dipinto e del pittore ci dice che quello fu eseguito nel 1480, e che Ercole Roberti il 26 marzo del 1481 era a Ravenna, il 7 maggio a Ferrara e fra quelle due date era stato a Bologna. Ci dà infine notizia della somma onde fu pagata la mirabile opera e il nome di chi le fece l'ornamento « de lignamo ».

Corrado Ricci.

POLEMICA

Ancora di Jacopo Bellini

Il dott. Kristeller richiama la mia attenzione sopra un articolo di Paolo Schubring (apparso nel *Museum* dello Spemann) dove s'attribuisce a Jacopo Bellini la tavoletta del Louvre con la Madonna, il putto e l'offerente, già assegnata a Gentile da Fabriano. L'essermi incontrato nell'opinione dello Schubring mi fa molto piacere e mi convince anche di più *d'aver visto bene.* Egli inoltre mi persuade, quando, incontrandosi col giudizio di Paolo Gaffuri, indentifica la figurina dell'offerente, non con Sigismondo Pandolfo Malatesta, ma con Lionello d'Este. Le medaglie e i due ritratti dipinti dal Pisanello e dall'Oriolo ne sono convincentissima prova.

Non così però mi persuade quando espone l'ipotesi che la tavoletta del Louvre sia quella che Jacopo Bellini eseguì a Ferrara in concorrenza con Vittore Pisano. L'aneddoto di questo conflitto artistico, non narrato dal Vasari come pensa lo Schubring, ma contato da un poeta di nome Ulisse, specifica, in modo non dubbio, che si trattava di un vero ritratto di Lionello, e non di un quadro sacro su cui la sua figura apparisse addirittura minuscola. Perciò, mentre non ci può essere difficoltà a

credere che il ritratto eseguito dal Pisanello, sia quello della Raccolta Morelli, ora in Bergamo, è difficile invece rassegnarsi ad accettare per un ritratto la figuretta accessoria del quadro del Louvre. E nemmeno posso seguire il critico tedesco laddove sospetta in Jacopo l'incapacità di tener testa, con un ritratto, al suo forte rivale. Bei ritratti si vedono nei suoi mirabili disegni conservati nello stesso Louvre e nel *British Museum*, e per alcuni ritratti lo celebra appunto il Vasari.

Del resto lo Schubring ha fatto molto bene a richiamare l'attenzione nella gara avvenuta fra Jacopo e il Pisano, nel 1441, alla Corte di Lionello d'Este. Essa, rafforzata da un documento, dimostra che Jacopo fu là e che quindi, come fece il ritratto a quel Signore, gli potè fare benissimo la tavoletta che ora s'ammira al Louvre.

C. Ricci.

Corrieri Artistici

ROMA — Il Palazzo Farnese.

Fu detto e stampato nei giornali che il Palazzo Farnese era stato acquistato dalla Francia per farne la sede definitiva della sua Ambasciata presso il Quirinale. Per fortuna questa notizia, non solo non venne confermata, ma recisamente smentita e noi ci rallegriamo che per ora la superba mole intorno a cui lavorarono Antonio da Sangallo, Giacomo Della Porta e Michelangiolo non sia divenuta la proprietà di un'altra Nazione.

A tale proposito troviamo nel *Marzocco* un interessante articolo di Diego Angeli in cui egli esprime il desiderio che il Palazzo Farnese rimanga all'Italia e che l'Accademia dei Lincei vi ponga la sua dimora. La proposta è bella ma, come il suo autore, temiamo assai che la penuria di denaro, quando si tratti di spenderlo pel patrimonio artistico del nostro Paese, e più ancora, come ben dice l'Angeli, la mancanza di buona volontà dei nostri governanti nè rendono impossibile l'attuazione.

Avevamo ragione di non sperare. Alla Camera Francese è stato presentato un disegno di legge per l'acquisto del Palazzo Farnese. Alla Camera nostra invece il Ministro Orlando si limitò a dare al Deputato che lo interrogava in proposito, la solita attesa risposta: Non vi sono denari. Eppure i denari, i milioni per costruire delle ferrovie inutili ed appagare desideri elettorali dei nostri onorevoli, per innalzare palazzi in cui la faraggine dell'ornamentazione tenta invano di mascherare la povertà del disegno o per sacrificare gli antichi e pittorici avanzi delle nostre città, si trovano sempre, ma quando si tratta di salvaguardare col patrimonio artistico il decoro della Nazione, allora non se ne trovano più. E con tanta penuria di mezzi si fa ancora della dignità; l'on. Orlando loda il suo predecessore per aver rifiutato l'offerta generosa di un Istituto straniero per proseguire gli scavi intorno all'« Ara Pacis! ». Scoprendo un Monumento di tanta importanza ricostruendo quel superbo avanzo dell'antica Roma, non si giova solo agli Italiani, non si accrescano solo le attrattive della nostra capitale, ma si fa cosa utile agli artisti, agli archeologi del mondo intero. Certo sarebbe meglio far tutto colle proprie forze, ma se queste non bastano, perchè respingere il concorso forastiero, e lasciare incompiuta l'opera iniziata?

G. C.

VENEZIA.

A proposito della importante questione del ponte di Venezia il *Marzocco* (1. Novembre 1903) pubblica una lettera di Guglielmo Ciardi in cui l'artista dichiara che egli *non è pontista e non lo sarà mai* ma però concede che si allarghi il ponte della ferrovia di uno spazio tale da permetterne l'accesso ai soli pedoni e ciclisti.

All'*Accademia* invece si tenne, sotto la presidenza dell'on. Molmenti, una riunione nella quale fu scartata l'idea di ampliare il ponte ferroviario ed approvato all'unanimità un ordine del giorno respingente il progetto di una via carrozzabile attraverso la laguna. Questa decisa opposizione ci pare più logica dell'idea del Ciardi, poichè, o il ponte della ferrovia rimarrà tal quale o lo si allargherà tanto da lasciar passare non solo i pedoni ed i ciclisti (?!) ma i carri, le carrozze, e gli automobili. Ah! non vorremmo avesse ragione un nostro amico il quale sosteneva che il progresso economico dell'Italia diverrebbe il più terribile nemico della sua bellezza, trasformando poco a poco le sue città ideali in tante Manchester o in tante Chicago!

PARIGI — Louvre.

Questo Museo si è arricchito di sei opere d'arte offertegli dagli eredi di M. Bossy.

Sono: una grande statua della *Vergine col Putto* ed un altra *Madonna* proveniente dall'Abbazia di Hautecomb (Savoia), quindi una statuetta in legno che rappresenta *S. Stefano*, una piccola *Madonna* seduta, un quadro della Scuola Umbra ed una tappezzeria del secolo XV.

BRUXELLES — Esposizione d'Arte.

Verso la metà di gennaio si aprirà a Bruxelles una interessantissima esposizione dell'arte francese nel secolo XVIII, sotto il patronato di Re Leopoldo e dei nomi più noti nell'aristocrazia, nella letteratura e nelle arti, non solo in Belgio ma anche in Francia, poichè lo stesso Governo di questo Paese vi contribuirà prestando alcune fra le splendide tappezzerie dei Gobelins, di Beauvais, di Aubusson, appartenenti al *Garde Meuble*. Si prevede che le collezioni private non saranno meno generose. Si potranno così ammirare delle pitture di Watteau, Nattier, Chardin, Boucher, Van Loo, Lancret, Fragonard, Greuze, ecc., i pastelli di Latour, in una coi bronzi, colle porcellane, coi mobili, insomma con tutte quelle creazioni d'arte applicata di cui il secolo decimottavo fu tanto fecondo.

Mentre auguriamo un grande successo alla geniale Esposizione formuliamo il desiderio che come in Francia, in Belgio, in Inghilterra, si organizzino anche da noi simili mostre.

PARIGI — Esposizione artistica.

In Aprile si aprirà nel Pavillon de Marsan (Louvre) un'esposizione di quadri di maestri francesi primitivi, che fiorirono sotto il regno di Valois fra il 1350 e il 1589. Nello stesso tempo si riuniranno alla Biblioteca Nazionale i più bei manoscritti *alluminati* della medesima epoca. M. Henri Bouchot è l'organizzatore di queste mostre le quali, col concorso dello Stato, promettono di essere interessantissime.

A coloro che ne faranno richiesta verranno spedite le copertine delle annate 1901-1902-1903 al prezzo di L. **0.50** *cadauna.*

L'Amministrazione.

NAPOLI — Museo.

L' assemblea del Circolo Artistico Napoletano nominava in ottobre una Commissione composta dei pittori De Santis, Casciaro, Terrara Esposito e dello scultore Ierrez per riferire sulla sistemazione del Museo di Napoli dal punto di vista estetico ed artistico. La Commissione consegnò una relazione in cui, fatte alcune osservazioni sul modo come furono disposte le statue ed i bronzi, pure apprezzando l'ordinamento dei quadri secondo la scuola, dichiara di non aver potuto esaminare che una piccola parte della Pinacoteca tutta sossopra per i lavori che vi si stanno eseguendo. E qui ci permettiamo di osservare come da vari anni il pubblico che visita il Museo di Napoli non possa più vederne i quadri a cagione di questo benedetto riordinamento, mentre a Milano la grande opera del nuovo assetto di Brera fu compiuta senza impedirne l'accesso ai visitatori.

La Commissione inoltre richiama l'attenzione su certi ristauri di pittura e cita il Sileno dello Spagnoletto che conveniva piuttosto lasciare nelle condizioni in cui si trovava, anzichè sciuparlo in alcune parti, e così pure la Minerva del Parmigianino interamente ridipinta. E' quindi di opinione che si arrestino immediatamente tutte le opere di restauro ai quadri.

Nel Museo incominciano poi ad avverarsi le previsioni contenute nella relazione del Collegio degli Ingegneri sul palazzo stesso.

Oltre alle lesioni verificatesi in ottobre nella sala dei Cataloghi della Biblioteca, se ne vanno delineando altre sulla vòlta della sala della Biblioteca Lucchesi Polli, che è ornata di preziosi affreschi.

La sala dei Cataloghi fu già fatta sgombrare per i lavori di consolidamento dei pilastri centrali in muratura nella Galleria adiacente al salone del Toro Farnese, che trovasi al pianterreno dell'ufficio.

Questi danni si attribuiscono all'inconsulto lavorìo di abbattimenti fatti nel palazzo.

ROMA. — Scavi presso Ariccia.

Presso Ariccia, lungo la strada che dai Cappuccini di Albano conduce a Rocca di Papa, in seguito ad una frana causata da pioggie torrenziali, sono tornati a luce gli avanzi di un robusto muraglione di opera quadrata, a grandi bocchi di peperino. Sembra vi si debba riconoscere parte di una costruzione destinata a reggere la strada antica che dall'*Albanum* imperiale dirigevasi, da una parte, ad *Aricia*, dall'altra al monte Cave.

In seguito alla esplorazione cominciata nel 1902, sono state scoperte una ottantina di tombe, molte delle quali a inumazione, costituite da fosse scavate nella piena terra; poche a cremazione, contenenti l'ossario e intorno gli oggetti di corredo funebre.

Dall'esame degli oggetti contenuti tanto nelle tombe a inumazione, quanto in quelle a cremazione, si argomenta che la necropoli di Caracupa siasi andata formando tra l'VIII e il VI secolo av. Cr. e che debba quindi collocarsi cronologicamente tra il sepolcreto laziale di villa Cavalletti (Frascati) e la tomba Bernardini di Palestrina.

Quanto agli oggetti, oltre ai soliti vasi comuni alle necropoli laziali, vogliono essere ricordati vari recipienti di lamina di rame (lebeti), alcune scatole cilindriche; monili e globetti smaltati, policromi e con ambre; catenelle con pendagli differentissimi, fibule di bronzo, anelli, digitali di bronzo e uno solo di argento. Nelle tombe delle donne non mancavano i consueti rocchetti, le fuseruole fittili, le conocchie di bronzo. Le armi più comuni consistono in lance di bronzo e di ferro; pugnali con lama di ferro; spade di ferro, di tipo italico a due tagli; di tipo greco ad un solo taglio convesso, ma con dorso dritto.

VARIETÀ.

Per il decoro di Milano

Il Palazzo *Pretorio* — detto anche meno propriamente *della Ragione* — innalzato verso il 1230 nel mezzo dell'antica Piazza dei Mercanti in Milano, ebbe a subìre una grave manomissione allorquando, nella seconda metà del secolo XVIII, la grande Sala delle Adunanze, al piano nobile, ebbe la destinazione che oggi ancora ha, di Archivio Notarile, la quale rese necessario il sopralzo di tutto il fabbricato. A tale manomissione, giustificata se non altro dallo scopo pratico e di pubblica utilità che si volle conseguire, venne ad aggiungersi nella seconda metà del secolo XIX un deturpamento che gratuitamente offende, non solo il senso estetico, ma il culto per le me-

morie cittadine. Si cominciò verso il 1858 a chiudere le arcate terrene mediante vetrate, disposte con vana pretesa d'arte, quindi si lasciò che tale inopportuna aggiunta si prestasse a diventare una mostra di insegne e di annunci: finchè la volgarità di tale abuso dilagando, venne ad invadere anche i vecchi piloni reggenti l'edificio. In tal

modo, come deplorava due anni or sono un nostro concittadino « l'antico palazzo nel quale si radunavano nel secolo XIII i novecento cittadini del Consiglio generale, è diventato un edificio irriconoscibile per l'indecente spettacolo di manifesti, avvisi ed insegne, ridotto a comodo di coloro che « fanno la toilette ai cani », affittano camere mobigliate, hanno papagalli da vendere: manca solo l'annuncio della sonnambula e del cavadenti, perchè lo spettacolo sia completo ».

A maggiore nostro disdoro per l' offesa materiale e morale recata ad una memoria cittadina del glorioso periodo dei Comuni, si contrappone il ricordo dell'interesse e del rispetto che per tale memoria manifestava, or sono 130 anni, non già un milanese, ma un austriaco, in un'epoca nella quale non si ostentava quel culto estetico e quel rispetto per le memorie cittadine, che oggi fa tanto comodo di affermare... a parole. Durante la trasformazione dell'antico edificio in Archivio Notarile, compiuta col deciso proposito di non lasciar traccia del vandalismo che era risultato necessario, si vennero a murare anche le finestre trifore dell' antica Sala delle Adunanze, distendendo l'intonaco su tutte le parti originarie dell'edificio. Ebbene, tale partito veniva biasimato dal Principe di Kautnitz che, rispondendo in data 7 nov. 1774 ad una lettera del Conte di Firmian, osservava riguardo ai lavori eseguiti:

« Quanto all'esterno, sarebbe stato forse desiderabile « che, per lasciare una maggiore armonia alla facciata di « questo antico Palazzo, non si fossero condannate affatto « le finestre del gusto gotico, col levarne ogni vestigio; nè « gli ornati della maniera gotica disdicono ad un antico « edificio pubblico ».

Quando si pensi che questa lezione di senso estetico e di rispetto per una memoria cittadina ci veniva da Vienna, e in un' epoca nella quale il barocco spadroneggiava nel campo dell'arte, non si può a meno di arrossire constatando come, dopo che le antiche finestre e le pareti in laterizio vennero, or sono trent'anni, liberate dall' intonaco che le mascherava, si lasciò svolgere nella parte inferiore del Palazzo quella serie di deturpamenti di cui si è fatta parola.

Presentiamo la veduta di un particolare di questo vandalismo, affinchè rimanga quale memoria del rispetto da Milano ancora dimostrato nel 1903, per l'edificio che nel centro della città ricorda un periodo glorioso della sua storia e ne attesta la tradizionale prosperità.

polifilo.

Bibliografia

= Nelle sue *Notes sur les Primitifs Italiens — Sur quelques Peintres de Sienne* (Bruxelles, Dietrich — Florence; Alinari — 1903) il Signor **Iules Destrée** continua la serie della quale pubblicò già durante quest' ultimi anni due volumi, sulla Pittura Fiorentina e sulla Pittura Umbra.

L'autore si limita a trattare qui dei pittori senesi del quattrocento, quali Sano di Pietro, Matteo di Giovanni, Neroccio di Landi, ecc. Seguendo le traccie di Mr. B. Berenson e quelle più recenti di Mrs. Lucy Olcott, egli cerca di dare maggior rilievo a questi grandi artisti, finora purtroppo trascurati dalla maggioranza degli scrittori che si sono occupati dell'Arte Senese, e che, o abbagliati dalla fama esagerata del Sodoma, o privi di acume critico, hanno negato a questi squisiti maestri di Siena la loro debita lode, per riversarla tutta sul capo di un pittore fiorentino quale fu il Bazzi. Il Signor Destrée, mentre adopera uno stile facile e garbato, si mostra forse più amatore entusiasta che conoscitore profondo della scuola di cui si occupa; tuttavia noi leggendo le sue pagine scritte con amore e con sincerità, e ponendo mente alla sua grande modestia — qualità purtroppo sconosciuta a certi altri scrittori assai meno competenti di lui — dobbiamo scusare una certa mancanza di spirito critico che qui e là apparisce evidente. Quel che non possiamo perdonare, però, e che toglie parecchio valore al libro, è il modo con cui sono compilate le liste dei presunti lavori dei varii artisti, aggiunte a ciascun capitolo. Qui l'autore mostra una deplorevole mancanza di circospezione e di critica. Egli naturalmente ha dovuto basare i suoi elenchi su quelli di Mr. Berenson, ma invece di limitarsi a tali autorevolissime attribuzioni ne ha voluto aggiungere parecchie altre suggeritegli da persone diverse, — archivisti, storici ecc. — le quali non possono in alcun modo pretendere al titolo di conoscitori d'arte. Ed ancor più strano ci sembra che il signor Destrée, mentre cita l'opinione di questi ultimi, non tiene alcun conto delle molte, nuove attribuzioni, di quadri più o meno sconosciuti, pubblicati recentemente da un autorevole specialista in materia qual'è Mrs. Olcott. Che il libro di quest'autore non fosse sconosciuto al sig. Destrée, lo sappiamo dalle citazioni fatte dal medesimo e nella biliografia e nel testo.

Il volume, nitidamente stampato su bellissima carta del Giappone, è arricchito di parecchie illustrazioni in acqua-forte di merito non comune; le riproduzioni fotografiche, però, in generale sono tutt'altro che bene riuscite. L'edizione è limitata a cento copie numerate. F. M. P.

= **Arnaldo Cocchi** ha pubblicato *Le chiese di Firenze del secolo IV al secolo XIX*, vol. I. *Quartiere di S. Giovanni* (Firenze 1903). L'opera, iniziata sulla scorta dei documenti, riproduce parecchie preziose vedute di chiesa dal codice di Marco di Bartolomeo Rustichi, detto de' *primi del secolo XV* ma che a noi pare risalire almeno alla metà di quel secolo.

= Nel volume quinto delle *Gallerie Nazionali Italiane* **Giulio Bariola** si occupa con molta cura di un *quaderno di disegni del principio del secolo XV*, acquistato abbastanza recentemente dal Gabinetto Nazionale delle Stampe in Roma. Qualcuno dei disegni indurrebbe forse a pensare allo scorcio del secolo XIV, ma, più giustamente il Bariola ne ascrive l' autore alla scuola dell'alta Italia cui appartennero Stefano da Zevio e il Pisanello e che non isfuggì all'influenza di Gentile da Fabriano.

= **Selwyn Brinton** nella *Langham Series of Art Monographs*, ch'egli stesso dirige, ha pubblicato un volumetto sul *Bartolozzi* (Londra, A. Siegle) veramente delizioso per l'elegante veste esteriore, per la graziosissima illustrazione e pel vivo garbo onde ha saputo trattare l'argomento.

= **Arduino Colasanti** illustra ampiamente nel *Nuovo Bullettino d'Archeologia Cristiana* (Anno IX) *un sarcofago medito con rappresentazioni cristiane*. Il sarcofago, dopo una vita incerta e randagia, ha finalmente trovato il suo posto nel Museo Civico di Spoleto. Di pietra arenaria reca in mezzo il busto del Redentore benedicente, fra i quattro simboli degli evangelisti. Ai lati stanno diverse figure che il Colasanti s'adopera d' identificare, dimostrando che l'opera appartiene all'arte che si manifestò specialmente influenzata dai Benedettini.

= Nella ricorrenza del *Centenario* di Masaccio, solennizzato a S. Giovanni Valdarno la *Miscellanea d' Arte* edita dai fratelli Alinari e diretta da I. B. Supino ha pubblicato questa preziosa serie d'articoli: **B. Manai,** *Masolino e Masaccio;* **Paolo D' Ancona,** *La tavola di Masaccio ora nella R. Galleria di Belle Arti;* **P. N. Ferri,** *I disegni di Masaccio;* **Giov. Poggi,** *La tavola di Masaccio pel Carmine di Pisa;* **L. Tanfani Centofanti,** *Documenti per la Tavola di Masaccio a Pisa;* **C. Carnesecchi,** *Messer Felice Brancacci;* **G. Mazzoni,** *Epigrammi su Masaccio.*

= **Carl Neumann,** l'autore d'un'ampia e lodata opera sul *Rembrandt,* ha ora pubblicato la sua conferenza: *Bizantinische kuttur und Renaissancekuttur* (Stuttgart, Spemann, 1903). Il difficile argomento è trattato e presentato con una chiarezza insuperabile.

= Mirabili d'eleganza, di nobiltà e di leggiadria ci appaiono i ritrattisti e i paesisti inglesi fioriti fra la metà del sec. XVIII e quelli del sec. XIX! Non il colorito delle scuole italiane vivido e luminoso per la vigorìa della luce e del sole, ma la varietà nordica ora soave, ora cupa, ora intensa del mare e delle selve autunnali. Come non restare ammirati d'innanzi alla suprema genialità delle opere del Reynolds, del Gainsborough, del Romney, dell'Hogarth, del Lawrence, del Nasmyth, del Constable e di parecchi altri? Ora tre illustri critici d'arte **Robert de la Sizeranne, Walter Shaw Sparow** e **C. F. Bell,** hanno pensato d'illustrare compiutamente l'opera d'uno di quei grandi artisti, anzi del più grande fra i paesisti inglesi, **F. W. Turner,** vissuto fra il 1775 e il 1851. L'opera, che si può dire esauriente, costituisce uno speciale, ampio e ricchissimo numero della rivista inglese *The Studio.*

= Lavoro lungo, accurato, ragguardevole per apprezzamenti critici e per la mole dei documenti raccolti e pubblicati, è quello compiuto da **Antonio Filangieri di Candida** sulla *Gatteria Nazionate di Napoti* e stampato nel vol. V delle *Gatterie Nazionati Itatiane.* Questo prezioso studio sulla formazione di una delle più cospicue collezioni pittoriche d'Italia ci fa rimpiangere che il suo autore si sia allontanato dagl'istituti governativi d'arte, dove sono tanto necessarie forze, attività ed intelligenze giovani. Noi quindi non disperiamo che lo Stato, apprezzando i suoi meriti, saprà riacquistarlo e valersene.

= La gloria del Beato Angelico cresce sempre. La soavità della sua vita e la soavità dell'arte sua destano e desteranno sempre maggior diletto e meraviglia, più la società diventa rapida e febbrile, tumultuosa. Oramai molti ricorrono a lui come a un'oasi di tranquillità, ed egli ci appare come l'angelo dantesco con giunte e levate

> . . . . . ambo le palme,
> ficcando gli occhi verso l'oriente
> come dicesse a Dio; « D'altro non calme ».

In questi ultimissimi anni, infatti, gli scritti su di lui si sono moltiplicati. Non ricordando gli articoli, che sono stati infiniti, dovremo pur registrare i lavori del **Beissel,** del **Nieuwbarn,** del **Supino,** del **Tumiati,** del **Welliamson,** e di **Langton Douglas.**

Ora l'opera del **Douglas** è stata ristampata dal Bell di Londra con rara bellezza di tavole, nè il suo successo ci sorprende. Il Douglas è un ammiratore della storia, come ha dimostrato con l'opera sua intorno a Siena. Per lui la storia non è rappresentata da accenni languidi e cronologicamente disposti; ma da una vivificazione dei fatti antichi sì che paiano presenti. L'erudizione in lui è dissimulata e la descrizione fresca e piena di entusiasmo. Tali facoltà sempre gradevoli, diventano poi in sommo grado ammirabili quando l'argomento è un po' sentimentale, come nel caso del Beato Angelico e dell'arte sua.

= L'arciprete **G. Tononi** ha ora pubblicato un interessante opuscolo di *Memorie e notizie di storia patria* (Piacenza, 1903). Contiene: L'anno della morte di S. Gavino; Camposanto vecchio e suo oratorio; Museo civico e la madonna di S. Sisto. Questo ultimo studio produce nuovi documenti per la storia della celebre *Madonna Sistina* di Raffaelo che si conserva a Dresda, dai quali risulta che fu il principe don Filippo, duca di Parma e di Piacenza, che prima proibì la vendita del dipinto, poi l'accordò a condizione che non fosse dato ad altri che al re di Polonia. In una nota leggiamo « Corrado Ricci (*Corriere detta Sera* 12 no« vembre 1899) servendosi dei documenti e delle notizie da noi « pubblicate nell'anno 1873, e su queste dice frate il Bianconi « mediatore del contratto, che frate veramente non era, sibbene « semplice sacerdote ». La nota non è chiara del tutto: lo sarebbe stata se invece avesse detto così: « Corrado Ricci in un suo « articolo sulla *Madonna Sistina* citò il mio lavoro, il mio nome « e i documenti da me pubblicati, e dal mio testo raccolse « l'errore che il Bianconi era stato *frate* anzichè *semptice sa« cerdote!* »

= Il *Per l'Arte* di Parma, periodico che si fa sempre più meritamente strada, nel suo numero 9 (anno XV) racconta che non sappiamo qual giornale imputa a Corrado Ricci d'aver fatto risuscitare il Parmigianino per scrivere certe parole latine sopra il suo quadro detto la *Madonna dat cotto tungo.* Le parole latine sono queste: *Fato præventus F. Mazzoti Parmensis absotvere nequivit.* Le parole del Ricci sono: « Questa iscrizione ci fa fede che il pittore non intese che l'opera sua, così com'egli la lasciava morendo, fosse finita. Eppure tutte le teste sono con amorosa accuratezza compiute, nè ai più esperti critici d'arte è mai parso di riscontrarvi altra mano se non quella del Parmigianino. » Le parole del critico sono « Il Ricci non ha inteso il *fato præventus* (prevenuto dalla morte) ed ha compiuto un miracolo facendo risuscitare il Mazzola per apporre al quadro la inscrizione indicativa. »

Ora il *Per l'Arte* trova che il periodo del Ricci va benissimo e che non altro significa se non che chi scrisse quelle parole latine sapeva, direttamente o indirettamente, che il Mazzola era morto senza dar per finito quel suo quadro. Ma valeva proprio la pena di dimostrare che qualche volta chi insegna il latino non capisce l'italiano?

= **Guido Carocci** ha pubblicato il suo *Ittustratore fiorentino* pel 1904 (Firenze, tip. Domenicana, 1903). Lo scopo di questo utilissimo e interessante Calendario storico, è così definito dal suo compilatore: « far meglio conoscere la storia di Firenze e del suo antico territorio, illustrare brevemente i monumenti insigni sparsi a profusione in ogni angolo delle nostre splendide contrade, risvegliare l'affetto sopito per ogni manifestazione delle arti belle e gentili, per i ricordi gloriosi del nostro passato, evocare la memoria di avvenimenti, di personaggi, di famiglie, di costumanze, di usi d'altri tempi, spiegare la ragione di certi segni, di certi oggetti che quotidianamente ci vengono sott'occhio e farlo senza eccessi di erudizione pesante e di rettorica stantìa, distribuendo il materiale raccolto in modo da non stancare l'intelligenza e la pazienza dei lettori di ogni condizione, ecco lo scopo dell'*Ittustratore fiorentino.* »

E convien dire che il Carrocci l'ha raggiunto egregiamante, aiutato in qualche parte anche da Iodoro del Badia, dal Bucchi, da Alberto Chiappelli, dal Ferretti, dal Morici, dal Pozzi e dal Supino. Le descrizioni s'alternano agli aneddoti e questi alle ricerche documentate, per parlare d'antichi luoghi, di usi, di feste, di famiglie, d'artisti, di funzioni, tanto di Firenze che dei suoi dintorni. L'edizione contiene inoltre alcune buone illustrazioni.

= *Ing. arch.* **Lauro Pozzi:** « *Le porte artistiche di bronzo degti edifici monumentali, retigiosi e civiti d'Itatia, datt'epoca romana ai nostri giorni* ». — Bergamo, « Arti grafiche », 1903.

L'illustre autore, noto già per altre pubblicazioni di carattere storico-artistico, ci ha dato in questo elegantissimo fascicolo un saggio di ciò che potrebbe formar materia di una vera monografia sull'argomento.

Dalla Basilica di S. Giovanni Laterano (1° sec. d. C.) alla Cattedrale di Amalfi, (1062); dall'Abbazia di Monte Cassino (1088) al Duomo di Pisa (1255); dal Battistero di S. Giovanni in Firenze (1339) alla Basilica di San Marco (1530); dalla Chiesa di S. Antonio a Padova (1661) alla facciata di S. Maria del Fiore (1897) — e fino ai giorni nostri, è tutta una mirabile fantasmagoria artistica che il Pozzi ci fa passare innanzi agli occhi.

Le porte di bronzo di quei classici edifici sono studiati ed in sè e come facenti parte del monumento; e suffragano le opinioni dello scrittore, copiose, esatte e minute notizie storiche, oltre alle nitidissime incisioni intercalate nel testo.

= Si pubblicherà presto a Palermo una rivista col titolo: *Sicilia ittustrata.* La rivista sarà diretta dalla scrittrice siciliana duchessa **Mar di Villa Gloria,** dal deputato principe **Pietro Lanza di Scalea,** presidente dell'Associazione della stampa siciliana, dal pubblicista **Leo d'Alba.** Ne sarà editore la Casa Mozzaffa Abbate.

La rivista « avrà lo scopo — dice la circolare — di far conoscere meglio le non comuni bellezze naturali della Sicilia e le sue vive produzioni artistiche, industriali e commerciali ».

MENOTTI BASSANI & C. Editori — BATTISTA BIASSONI *responsabile.*

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano

Chiaravalle. — Un dipinto Luinesco a Poasco presso la Badia.

Lo studio, che non venne fatto finora che parzialmente affatto, delle chiesuole sparse qua e là nel territorio più vicino alla città di Milano, riserva ancora molte sorprese e compiacenze, sia dal lato epigrafico che da quello artistico, e sarebbe bene venisse iniziato con larghi criterii ed uniformità di studio e di intenti.

Nella zona in particolar modo di più stretta attinenza coi chiostri, quali sono quelli di Chiaravalle e di Casoretto, che stavano quasi alle porte della città, quelle rustiche chiesuole, risentivano, poco o tanto, dell'influenza benefica e della maggior agiatezza, diremo così, degli attigui monasteri, — inquantochè, non essendovi prima della riforma chiesastica di San Carlo, vere e proprie parrocchie con stabili benefici e regolari giurisdizioni, i monaci stessi o disimpegnano essi i servizi religiosi, o venivano in soccorso alle scarse prebende, sia edificando che abbellendo i modesti edifici del culto.

È quanto può arguirsi sia avvenuto nella plaga meridionale della città per la chiesetta di Poasco, di cui diremo qui brevemente, posta a soli due chilometri di distanza dalla Badia di Chiaravalle, poco prima del borgo di Sesto Ulteriano.

Benchè mascherata all' esterno da un totale rifacimento del presbitero e della facciata in quello stile scialbo e di troppo scarse pretese che caratterizza fra di noi le opere edilizie affrettate cui si fece luogo dopo l'esiziale peste del 1630, la chiesuola di Poasco rileva nel suo organismo interno una precedente ed originale costruzione della metà del XV secolo, non priva di meriti.

Si tratta di un quadrato centrale con vôlta a crociera e cordonature tonde poggianti ai quattro lati su mensoloni a fiorami: l'arco lievemente acuto vi ha preponderanza, e ai quattro archivolti si addossavano sporgenze di poco conto, sì da presentare la chiesuola l'iconografia di una croce latina con lieve piedicroce.

Oggidì, per altro, e da circa tre secoli, uno dei bracci fu allungato per collocarvi il presbitero aprendovi la porta di fronte, ed allargando la chiesa sul lato dove era originariamente l' ingresso dal piccolo piazzale verso il paese ove stette fino al 1784 il locale cimitero.

Poco v'è a dire della facciata attuale della chiesa che è un mero raffazzonamento dei primi decennii del XVII secolo, e in cui di antico non sopravanza che il rosoncino di terracotta sopra la porta quadrangolare, e tanto meno dell'esterno del presbitero ridotto per altro a certa simmetria colle due sagrestie laterali; — quanto al cimitero, che ora fa parte del sagrato con un frondoso olmo di vecchia data, sparirono croci e segni mortuari e solo scorgesi infissa nella parete della chiesa, a poca altezza da terra, una lapide romana, della larghezza di cm. 16 e dell'altezza di cm. 30, colla breve iscrizione seguente:

. . . LIVI F . . .
. . . . . PONTIC .
. . . . . .

Penetrando nella chiesa, se di poco conto possiamo giudicare sotto il rispetto artistico, una Madonna col bambino in grembo che si direbbe risalga ai primi anni del XV secolo e incorniciata in oggi nel pallio dell'altare di sinistra dedicato alla Vergine del Rosario, e così pure un tabernacoletto di terra cotta per la custodia dell'olio santo, sorretto in basso da una testa d'angelo colle ali spiegate, l'atteazione dell'osservatore si posa tosto su due affreschi Luineschi che decorano i due pilastri più vicini alla porta, e raffiguranti, quello a sinistra, sciupato disgraziatamente dalla metà in basso, il papa San Clemente, e l'altro a destra la Vergine martire Santa Appollonia.

La locale scuola pittorica lombarda apparisce evidente in entrambe queste pitture, ma più specialmente in quella del pontefice romano, annoverato fra i padri apostolici e morto martire nel 101. Porta egli sul capo la sacra tiara che spicca maggiormente sul fondo chiaro dell'aureola; indossa un ricco abito damascato e leva la destra colle due dita abbassate col segno di benedizione detto alla greca, quasi stesse per sanzionare le sue Costituzioni apostoliche o per chiudere una delle sue Omelie, dette per l'appunto Clementine.

In un listello in alto vedesi, dopo il nome latino di S. Clemens, la monca data seguente, e cioè 1515 die 20...

D'assai maggiore importanza è l'affresco che gli sta di fronte, coll'immagine per intero di Santa Apollonia, reggentesi il paludamento nella sinistra mano e tenendo la tenaglia nella destra del sofferto martirio, affine assai nel complesso della figura coll'eguale santa dipinta da Bernardino Luini nel presbiterio del Santuario di Saronno, la quale per altro ha la palma nella sinistra mano e una scollatura al collo rotonda anzichè quadrata.

In entrambe per altro accurato disegno dell'abito a pieghe, con largo nastro alla vita; soave espressione nei tratti regolari del viso e uno smalto pittorico oltremodo commendevole in un dipinto che vanta oramai quasi quattro secoli, cosicchè a meglio assicurare per l'avvenire la conservazione di quest'opera d'arte pervenuta fino a noi intatta, vorrebbesi ora ricoprirla con una custodia di vetro od una graticciata di ferro.

Nessun nome del pittore esecutore di questo affresco, ed anche la data del 1632 che scorgesi graffita in basso, ricorda, non già l'epoca originaria della pittura, ma sibbene quella dell'erezione in parocchia di quest'umile chiesa rurale, locchè può essere stato fatto a cura di qualche terazzano in vista dell' importanza per Poasco di quell'avvenimento.

Con tutto ciò non è possibile esimersi dal mettere innanzi, per le analogie tecniche del dipinto, il nome illustre di Bernardino Luini, tenuto conto altresì della circostanza d'aver quel pittore riprodotto più tardi e in maggiori dimensioni a Saronno l'eguale immagine ad un dipresso di Santa Apollonia.

Aggiungasi inoltre che, come la chiesa stessa di Poasco, con crociera a sesto acuto e pretta architettura lombarda, lascia presumere debba la sua origine ai monaci del vicino Cenobio di Chiaravalle, inquantochè non divenne parrocchia che assai innanzi nel secondo decennio del XVII secolo dopo un cospicuo lascito avuto da certo Ciprandi nel 1580 per la celebrazione di due messe settimanali, così l'esistenza nella Badia cistercense di un dipinto che si sa ora positivamente esser stato eseguito nell'anno 1512 (1) dal precitato caposcuola della pittura lombarda, lascia aperto l'adito a ritenere che verso quell' epoca stessa ed a cura dei cenobiti di Chiaravalle siano pure stati ordinati gli affreschi che già decoravano la chiesuola rurale di Poasco e di cui non sopravanzarono ora che i due testè citati.

Ed è in vista di tali coincidenze che accenniamo a tale presunzione, inquantochè non mancavano in Poasco stesso, oltre ai Cistercensi che vi possedevano pertiche 298, altri Enti morali di qualche conto, quali il luogo pio della Misericordia, il cui stemma col motto: « *Per misericordiam Dei salvi sums* », vedesi tuttora alla Cascina Ronco, le monache di Sant'Ulderico al Bocchetto e i Canonici di San Nazaro.

Più tardi, come da uno stemma sopravanzato in paese, vi ebbero fondi e ragioni diverse, oltre al Ciprandi già nominato, un Conte Don Dionisio Filiodoni, che beneficò egli pure la chiesa dell'Assunta in Poasco, un Meletti, e così via, ma sono notizie troppo locali per fermarvicisi sopra e ne basti l'aver ora additato agli studiosi, per le indagini del caso, il bell'affresco luinesco di Poasco, del quale ci attendiamo di veder presto qualche buona riproduzione fotografica.

(*Da un articolo di* D. Sant'Ambrogio.)

Pieve di Trebbio (Guiglia) — Vasca Battesimale.

Proseguendosi i lavori di restauro a questa chiesa, alla profondità di 65 cm. dal pavimento si rinvennero quattordici pezzi di macigno lavorati a fogliami in bassorilievo.

Puliti e ricomposti si potè vedere che appartenevano all'antica vasca battesimale, della quale costituiscono un terzo circa.

La scoperta è interessante perchè si potrà così ricostruire la grande bellissima vasca, ma sopratutto perchè essi portano nel labbro superiore una inscrizione incisa, la quale decifrata potrà forse gettare un po' di luce anche sull'origine di questa chiesa.

(1) La notizia fu data nell' *Archivio Storico Lombardo* del 1895 da Don Achille Ratti: riproducendo da un Codicetto della Badia, ora nel Fondo di Religione, l'annotazione che per quel dipinto in cima alla scala era stato fatto da Bernardino Luini, gli vennero corrisposte L. 55, s. 16.

Assortimento
Ricchissimo
di Caratteri
e Fregi
Ultima Novità.

P. Albé & Figlio

Premiata Fonderia Tipografica

Milano
Corso Vigentina N. 50-52

Malattie nervose

Gabinetto di Elettricità Medica

MILANO - Via S. Andrea, 11

DIRETTORE DOTT. CARLO LURASCHI

VISITE e CURE dalle 10 - 12 alle 3 1/2 - 6 pom. tutti i giorni meno la Domenica

ELETTRICITÀ - MASSAGGIO

Doccie - Bagni di luce - Raggi X, ecc., ecc.

CURE SPECIALI { per togliere le macchie della pelle
per la paralisi pausale
per l'asma

MILANO

Stabilimento Artistico per le riproduzioni fotomeccaniche.

"APOLLON" in 15 gradazioni

Chiedere sempre la Marca di fabbrica
JOHANN FABER - Norimberga.

Matite nere finissime per Artisti, Ingegneri ed Architetti * * * * * * *
In vendita presso le principali Cartolerie.

(2 martelli incrociati)
Premiato in tutte le Esposizioni.

KOH-I-NOOR

Matite nere finissime in 16 graduazioni
per Artisti, Ingegneri ed Architetti

Specialità delle premiate Fabbriche di L. & C. HARDTMUTH
(Vendonsi nelle principali Cartolerie del Regno)
Esposizione Universale Parigi 1900 GRAND PRIX la più alta onorificenza

BUDWEIS-VIENNA

La presente Rassegna è stampata con Inchiostri della Casa CH. LORILLEUX & C.

Anno IV. - N. 2 Milano: Febbraio 1904

RASSEGNA D'ARTE

La Direzione:

GUIDO CAGNOLA — FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI — CORRADO RICCI

Sommario:

O. SCALVANTI: Di alcuni monumenti d'Arte nell'Umbria, nelle Marche e in provincia di Teramo (*con diciotto incisioni*). — ING. C. CESARI: Il Campanile e la Chiesa di S. Mercuriale in Forlì (*con una incisione*). — LUCA BELTRAMI: Pasio Gaggini da Bissone alla Certosa di Pavia (*con cinque incisioni*). — GUIDO CAGNOLA: Corrieri Artistici *(con una incisione)*. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:
nel Regno 10 *Lire*
per l'Estero Lire 11.

Direz. e Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI E C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1 *Conto corrente colla Posta.*

Cronaca.

Roma. — Gli scavi del Foro Romano.

Intorno ai recenti scavi archeologici nei dintorni del Foro Romano si hanno le seguenti notizie: identificati alcuni grandi massi architettonici decorati a semplici ma grandiose sagome di età augustea, come appartenenti all'arco trionfale di Augusto che si ergeva a tre fornici, fra il tempio di Cesare e quello dei Dioscuri, l'architetto comm. Boni ha ritenuto necessario di procedere allo studio delle fondamenta dell'arco stesso.

Scopo principale di questa nuova esplorazione era però quello di accertare se per il fatto della costruzione dell'arco di Augusto fosse stata troncata o soppressa una antica strada di età repubblicana o fors'anco Cesarea, la quale doveva limitare il confine orientale del Foro Romano e costituire in certo modo la separazione tra il suolo sacro e il profano, tra i *Sacraria regia*, centro della regione patrizia, ed il Foro propriamente detto, centro degli affari e delle adunanze plebee. Le prime traccie di questa strada apparvero sgomberando dalle terre di scarico l'area interna della cella del tempio, eretto in onore di Cesare dal figlio suo adottivo; ma quantunque i selci ivi tornati in luce appartenessero evidentemente ad una strada anteriore al tempio augusteo, che la ha troncata, non erano sufficienti ad indicare l'ampiezza e la direzione della strada medesima.

Queste indicazioni, indispensabili a risolvere il problema topografico del Foro Romano, al tempo di Cesare, vengono però adesso alla luce con l'esplorazione dell'arco di Augusto, il quale ha bensì troncato la strada antichissima ma ne ha lasciato sussistere un bellissimo tratto, coi selci accuratamente connessi a poligoni alquanto più piccoli di quelli della Via Sacra ed aventi i lati non a taglio lineare diritto, ma a leggere curve concave e convesse che s'innestano l'una nell'altra.

Furono trovati ancora a posto alcuni gradini della *crepidine*, o marciapiedi di tufo che segnava il limite della strada sul lato rivolto al Sacrario di Vesta.

Nel fare questa esplorazione si raccolsero frammenti marmorei dell'arco di Augusto, tra cui importantissimo l'angolo superiore destro della iscrizione dedicatoria dell'arco stesso.

Questo superbo frammento epigrafico dà le ultime due sillabe delle prime due righe dell'iscrizione. Alla vigorosa e profonda incisione cuneata delle lettere, le più belle forse di quelle a noi pervenute dall'anno 30 circa a. C., fanno spiccato contrasto i delicati fogliami e i fiori scolpiti nel leggero fregio che incornicia l'inscrizione dedicatoria.

Roma. — Graffiti in un cimitero della via Salaria.

Nel cimitero di Priscilla, sulla via Salaria, vennero scoperte importantissime iscrizioni graffite sulla calce dei loculi ed altre incise in marmo.

Sulmona. — Scoperte.

In Sulmona, eseguendosi lavori in fognatura nella via Carrese, si scoprì una chiavica di età romana. Nella via Peligna si rinvenne una testa marmorea, virile, che nell'insieme ha lineamenti ideali, richiamanti il tipo di Apollo, e può giudicarsi una buona copia di scultura greca.

Avanzi di edificio romano e tombe pure dell'età romana tornarono in luce nel territorio di Collarmele.

Venezia. — Il sarcofago scoperto in San Marco.

A Venezia, nella cripta della chiesa di S. Marco, fu scoperto un sarcofago. La scoperta era dovuta al prof. Manfredi, il quale illustrandola dinanzi ad un piccolo gruppo d'invitati, disse:

« Sappiamo, e tutte le cronache sono concordi nell'ammettere che il furore popolare, scagliatosi contro la tirannide di Candiano IV, lo volle ucciso, e per raggiungere l'intento appiccò fuoco al Palazzo Ducale, e abbruciò oltre a questo, la chiesa e più di trecento case sino a Santa Maria Zobenigo. Quest'incendio fu nel 976, e quindi niun dubbio può nascere che la costruzione scoperta appartenesse ad edificio anteriore a quell'anno, e quindi ad un sotterraneo o ad una cripta della primitiva o delle primitive chiese di San Marco, forse a quella che conservava, al dire di alcuni storici, la forma basilicale latina.

« L'urna, per sè stessa, avvalora tali ipotesi. La forma rozza della scultura in sul davanti della tomba dove una targa di gusto romano, che accenna ad aver contenuto una iscrizione, ora scalpellata, non può attribuirsi che all'VIII secolo circa, e la copertura, costituita da una sola pietra ancora più rozzamente lavorata, e con il semplice emblema cristiano della croce, nella sua forma, che può definirsi bizantina, accennano all'unione delle due tendenze d'arte proprie dei bassi tempi, quando gli ultimi saggi dell'arte romana della decadenza si univano ai primi albori dell'arte importata dall'oriente. »

Dopo questi schiarimenti, di ordine archeologico e storico, il sarcofago fu scoperchiato e vi si trovarono, con meraviglia dei presenti, quattro teschi. La tomba era a metà piena d'acqua, con nel fondo uno strato melmoso su cui posava le ossa. Pare, a tutta prima, che si tratti di una specie di ossario, nel quale siano stati raccolti gli avanzi di quattro personaggi, o di quattro membri d'una stessa famiglia. E' esclusa l'idea che nel sarcofago sia sepolto Candiano IV, a meno che non abbia con sè anche i tre Candiani precedenti.

Per ordine del primo frabbriciere la tomba fu subito ricoperta con una lastra di marmo e furono riapposti i suggelli. Nel battistero di San Marco il professor Scrinzi ha iniziato intanto l'opera di calco della epigrafe, per decifrarla, ma il lavoro é difficile, perchè poco è rimasto di leggibile nella lapide. L'architetto della basilica è stato poi incaricato del minuto esame della tomba.

Venezia. — Dono artistico.

Il signor Alexis Rouart di Parigi ha fatto dono al municipio di Venezia di un quadro della scuola del Guardi che porta la seguente iscrizione: *Del millesettecentoottantotto nel mese appunto che l'anno finiva si incominciò a gellar ai vintiotto continuando nel mese che seguiva sino li dieci che d'allor fu rotto il passaggio dal una al altra riva affin che la memoria non sia spenta ciò con successo qui si rappresenta.*

Il dono è fatto a titolo di buona fratellanza artistica dal Rouart « admirateur de la belle ville de Venise ».

Venezia. — Il « Paradiso » del Tintoretto.

Il Consiglio degli Accademici, riunitosi nella maggior sala del palazzo ducale a Venezia, discusse sulla opportunità o meno di restaurare il grande quadro del Tintoretto: il *Paradiso*.

Presiedeva l'on. Molmenti. Il grande quadro ebbe già in questi giorni una rifoderatura, che fu giudicata sufficiente a preservarlo da deperimenti: e così prevalse l'opinione di non aggiungervi alcun restauro.

Napoli.

Alfonso Miola combatte nel periodico d'arte *Napoli nobilissima* la demolizione di S. Agnello Maggiore, una delle più antiche basiliche di Napoli e le alterazioni, pure in progetto, della piazza San Domenico Maggiore, uno dei pochi punti che abbia nel suo complesso un omogeneo carattere monumentale.

Bologna. — Nell'Archivio di Stato.

Il direttore dell'Archivio di Stato, prof. Giovanni Livi, ha scoverto, sopra un codice membranaceo del 1323, due figurine schizzate a penna, una delle quali rappresenta, molto probabilmente, Dante Alighieri, che in ginocchio aspetta di ricevere dall'altra figura, seduta, un serto o corona d'alloro. Il memoriale apparteneva al notaro Uguccione Bambaglioli, parente ed amico intimo di uno dei primi commentatori della *Divina Commedia*. Uguccione Bambaglioli può aver avuto un'idea molto esatta di Dante o per averlo veduto o per aver tenuto davanti agli occhi qualche miniatura, od altra rappresentazione grafica del poeta, facile a trovarsi in una città che, nonostante la differenza d'idee politiche, fu una delle prime ad aver grande venerazione per Dante, perchè questi fu certamente a Bologna in gioventù ed anche probabilmente per visitare alcuni parenti ed una famiglia d'Alighieri, oriunda di Firenze, che si stabilì a S. Giovanni in Persiceto. E' anche certo che durante i quattro mesi d'esilio passati a Ravenna, Dante ebbe più volte occasione di uscire dalla città e se non venne mai a Bologna, fu, senza dubbio, a qualche città o terra non lontana, dove al Barbaglioli può essere capitata l'occasione di vederlo da vicino.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO IV. MILANO - Febbraio 1904 N. 2.

Di alcuni monumenti d'Arte nell'Umbria, nelle Marche e in provincia di Teramo.

Dai fianchi del Lingino si leva la città di Gubbio, un vero monumento d'arte antica, medioevale e della rinascenza. Parlammo già del suo anfiteatro romano restituito all'ammirazione degli archeologi: diremo oggi del Palazzo dei Consoli, opera dell'eugubino Gattapone, o, come altri vogliono, di Angelo di Orvieto (1). Questo monumento del secolo XIV è magnifico per le sue linee severe ed eleganti insieme, e anche per le singolarità che presenta la sua architettura non al tutto romanica nè interamente ogivale. La prevalenza dell'arco a pieno sesto e la grandiosità delle masse murali, congiunta al bellissimo effetto della torre slanciata e forte, fanno di questo palazzo un esemplare d'arte più unico che raro. E ad esso furono date solerti cure dall'Ufficio di conservazione dei monumenti, diretto dal conte Sacconi, che ne tolse via molte deturpazioni.

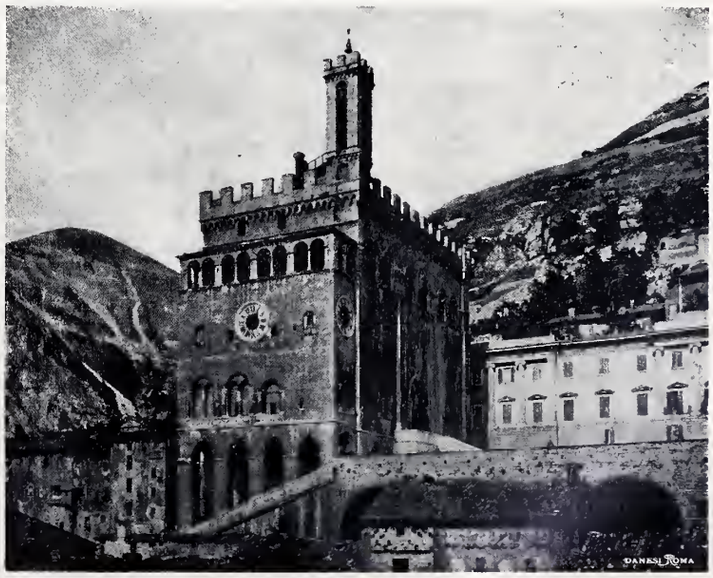
Non so se il restauro o ripristino della scala nella fronte dell'edificio fu fatto dall'Ufficio medesimo, o se venne condotto prima della istituzione di esso. Ora a me sembra che l'opera lasci alquanto a desiderare, non solo per la materia adoperata, che oltre ad essere soggetta a sfaldarsi per causa dei geli, rappresenta una massa bianca sul fondo bruno, quasi ferrigno, della facciata, ma anche pel disegno, che non apparisce dotato delle linee svelte e simpatiche del palazzo. Nell'interno resta a far molto più di quello che si va progettando, ma auguriamoci che a poco a poco lo stupendo edifizio sia ricondotto interamente al primiero stato. Avremmo poi bramato di leggere nella *Relazione* del conte Sacconi un qualche commento alla scala rampante della parte posteriore del palazzo e che metteva al portico elegantissimo. Quella scala venne strappata per ragioni di difesa o per comodità edilizie? Si dovrebbe ripristinarla o pur no? Fra i molti studi di ricostruzione condotti dall'Ufficio con vantaggio così segnalato della storia dell'arte, quello sulla scala del palazzo eugubino non avrebbe meno incontrato il favore degli studiosi.

Si è poi giunti in tempo a salvar qualche cosa, come il colonnato e alcuni camini di magistrale fattura, nel palazzo di Federigo da Montefeltro, opera eletta di Luciano di Laurana; ma il ragionare delle tristi vicende di questo insigne monumento è una nota troppo dolorosa perchè io abbia voglia di insistervi. Infine non so perchè tra i progettati lavori non si trovi fatta parola dell'urgente ripristino delle luci antiche nella chiesa di S. Ubaldo. Si pensi che quel vetusto tempio è al buio.

A Montefalco, oltre alcuni lavori condotti nella chiesa di S. Fortunato, si provvide al restauro delle pitture murali in quella di S. Francesco. ossia nel tempio ove brillano di luce così viva i dipinti del Gozzoli, del Perugino, dello Spagna, di Tiberio di Assisi, del Melanzio, e di altri reputati maestri.

Chi non conosce il celebre duomo di Orvieto eretto nei secoli XIII e XIV? Basti dunque notare che quanti si occuparono del restauro di quel monumento, dagli architetti Zampi e Franci all'illustre comm. Fumi, solerte ricercatore delle memorie storiche del sacro edifizio, gareggiarono di zelo, di dottrina e di valentìa perchè l'opera riuscisse perfetta. Altro restauro ebbe il Palazzo Soliano e quello del Popolo, edifizi anch'essi di carattere monumentale.

Spello vide, mercè indagini minute e razionalmente condotte, il ritrovamento del magnifico altare di S. Rocco in S. Maria Maggiore, la sistemazione dell'intera tribuna e ripuliti e fermati gli affreschi del Pintoricchio. Nell'antico tempio cristiano di S. Salvatore a Spoleto sarà provveduto tra breve a liberare il presbiterio da ogni grave deturpazione subìta; e così torneranno in luce tutte le meraviglie di quella grandiosa architettura. A questa rivendicazione dei diritti della storia e dell'arte lavorano con sapiente alacrità l'egregio cav. Sordini ispettore dei monumenti e l'Ufficio. Quel tanto che anche oggi si vede basta a dare un'idea dell'importanza del tempio e della necessità di ripristinarlo. Sempre a Spoleto venne tutelata



GUBBIO - Palazzo dei Consoli.

(1) Lo spazio non ci consente di entrare oggi in questa disputa, e ci riserbiamo di farlo in altra occasione, perchè se non sembrano sicuri i riscontri, pei quali il *Palazzo dei Consoli* dovrebbe attribuirsi al noto architetto Gattapone, nemmeno ci paiono decisivi gli argomenti di coloro che sostengono essere opera dell'artista orvietano.

MONTEFALCO - Interno della Chiesa di S. Francesco.

Per l' Umbria registrerò altri importanti lavori a Lugnano in Teverina, a Panicale, a Trevi, a Umbertide e a Rieti, ove ebbero un degno restauro la torre campanaria e il porticato della cattedrale, e a Monteleone di Spoleto, dove si assicurarono i dipinti dello Spagna in S. Michele Arcangelo ecc.

Venendo alle Marche noi troviamo ad Ancona rilevanti cure date ad opere di arte romana sfolgoranti nell'Arco di Traiano, di arte neo-latina nella splendida cattedrale di S. Ciriaco del secolo XI e di arte lombarda nella chiesa di S. Maria in Portonovo. Il magnifico portale di S. Francesco, dovuto a Giorgio da Sebenico, che lo disegnò e scolpì nel 1455, venne consolidato; e in verità sarebbe stato grave pregiudizio per il nostro patrimonio artistico, se la incuria degli uomini e l'opera del tempo ci avessero tolto un così squisito monumento di arte. Assai ci piace ancora lo studio di ricostruzione della *Loggia dei Mercanti* edificata nel 1451 dallo stesso Giorgio da Sebenico. E infatti i motivi della loggia ricordano molto quelli del *Portale di S. Francesco* per la ingegnosa disposizione dei sesti acuti, per le vaghe ornamentazioni e pei ricchi capitelli sorreggenti una gran fascia scolpita a fogliami di forte rilievo.

Ma quello che torna a singolarissimo onore del Sacconi è il progetto di ripristino della Basilica lauretana. Più erano i problemi da risolvere, perchè la pri-

la conservazione di ben quarantaquattro figure votive e dei grandi affreschi, opera dei secoli XV e XVI, decoranti l'abside della chiesa di S. Antonio di Beroide. A Terni la chiesa di S. Francesco, di così bella e interessante architettura, potè essere accolta fra i monumenti nazionali per le cure del profess. Luigi Lanzi ispettore, e ricevere un conveniente restauro. Nella stessa città venne pure scoprendosi l' antica cripta della Cattedrale, ed io ricordo che, visitando Terni due anni or sono, restai ammirato della grandiosità e nobiltà dell'edifizio costrutto a grandi archi formanti una scena suggestiva dalle chete ombre sepolcrali, che parlano all'anima l'augusto linguaggio della morte.

SPELLO - Il *Presepe* di Pintoricchio.

A Todi il palazzo comunale, costruito nei principi del dugento e minacciante rovina tornò ad ergere solidamente la sua mole maestosa e severa. Nè fu breve impresa condurre le opere di sottofondazione e rimettere in piombo la facciata verso la piazza Garibaldi arrobustendo la cortina a conci di pietre, sfoderandola nei punti più lesionati e rimettendola in opera con la stessa giacitura e con lo stesso ordine in cui si trovava. Una iscrizione marmorea ricorda opportunamente questo grandioso restauro, e da essa rileviamo i nomi degli egregi che vi presero parte, e cioè il conte Sacconi, l'architetto Dante Viviani, l'ing. del Comune e il prof. Ceci per le indagini storiche.

ORVIETO - Palazzo del Popolo dopo il restauro.

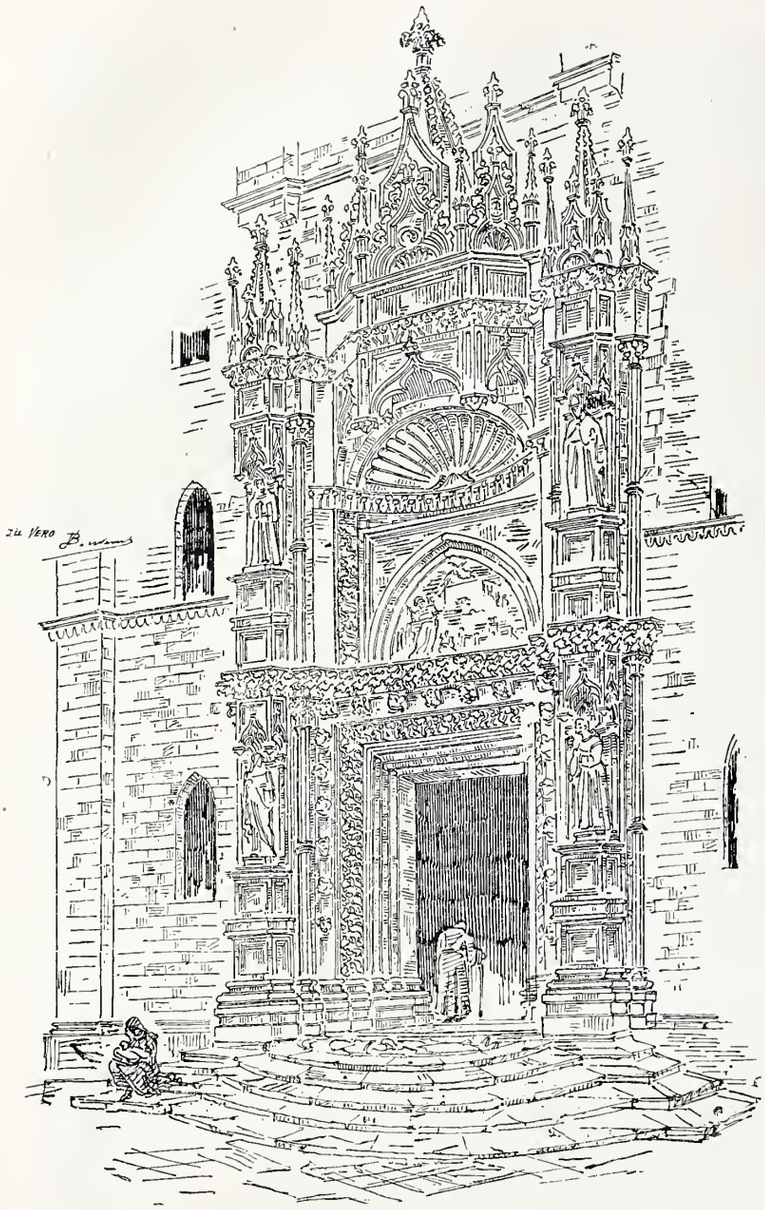
Spoleto - Basilica di S. Salvadore (Angolo Sud del presbiterio).

mitiva struttura recava un padiglione centrale a cuspide fiancheggiato da altre guglie minori, dello stesso disegno. Nei successivi mutamenti dovuti al Pintelli, al Sangallo e al Bramante, abbattute le guglie più piccole, venne sostituita a quella centrale una cupola, più degno coronamento dell'opera in piena armonia col concetto generale dell'edifizio. In seguito il Sansovino ingrossò i piloni, costruì nuovi archi nel secondo piano, e trasformò quasi la metà della chiesa da gotica a romana. Altra e grave deturpazione fatta all'esterno del tempio consisteva nell'avere aperto delle goffe finestre a sezione circolare là dove erano prima gli elegantissimi finestroni a sesto acuto, che ora sono ripristinati e completati con forbito traforo marmoreo e colonnine. Così pure vennero riaperti sei occhialoni nei tre lati minori della croce, dodici occhi nel braccio maggiore e otto rosoni nel tamburo della cupola, sulla traccia di quelli immaginati da Giuliano da Sangallo, di cui volle seguirsi ancora l'idea geniale di porre sulla lanterna della cupola la statua della Vergine in rame dorato. Il Sacconi, studiate le varie trasformazioni, informò l'opera sua al concetto di ripristinare il tempio lauretano nel suo essenziale carattere così ben inteso da Giuliano da Majano, il primo architetto, dal Pintelli e dal Sangallo, e n'è uscita una ricostruzione maestosa, solenne e semplice ad un tempo. Noto però che non sono state riaperte le finestre a sesto acuto nel braccio maggiore della chiesa, le quali si trovano nel disegno della primiera costruzione di Giuliano da Majano. Quelle finestre sormontate da ampî rosoni furono successivamente alterate, ossia rese più piccole, perchè si volle costruirvi al di sopra una grande cornice, e più in alto delle finestre a sezione circolare simili a quelle sostituite ai sesti acuti della crociera. Or bene il Sacconi ha lasciato intatta la parte superiore dei lati del tempio, riaprendo solo gli occhialoni al luogo delle finestre a semicerchio, ma non ha creduto dovere ripristinare quelle ogivali, che nell'antico disegno stavano al disotto dei dodici rosoni. Almeno così apparisce dallo studio di ripristino; e a noi sembra che la soppressione di quelle luci debba nuocere all'interno come nuoce certamente all'esterno della chiesa.

Il Sacconi poi ha atteso con ogni cura al disegno degli altari, delle cappelle e delle vetrate dipinte egregiamente dal cav. Francesco Moretti di Perugia e imitanti l'antico.

Un avanzo di arte cristiana, la cui primiera costruzione risale al VI secolo, è il duomo di Ascoli-Piceno. Per esso il Sacconi ha disegnato lo stupendo altare papale in piena armonia con l'architettura del tempio, compiendo inoltre lavori di restauro al coro e facendo di nuovo l'ingresso alla cripta. A S. Elpidio a Mare si ebbe cura del polittico attribuito al Crivelli, e a Belforte sul Chienti si restaurò la magnifica ancona del Boccati da Camerino. E giacchè siamo a parlare di opere murali di pittura ci piace dir qualche cosa intorno ai dipinti della Cappella di S. Nicola nella chiesa omonima a Tolentino. Essi appartengono al Giottino, al Gaddi, al Nucci e ad altri discepoli o seguaci del grande restauratore

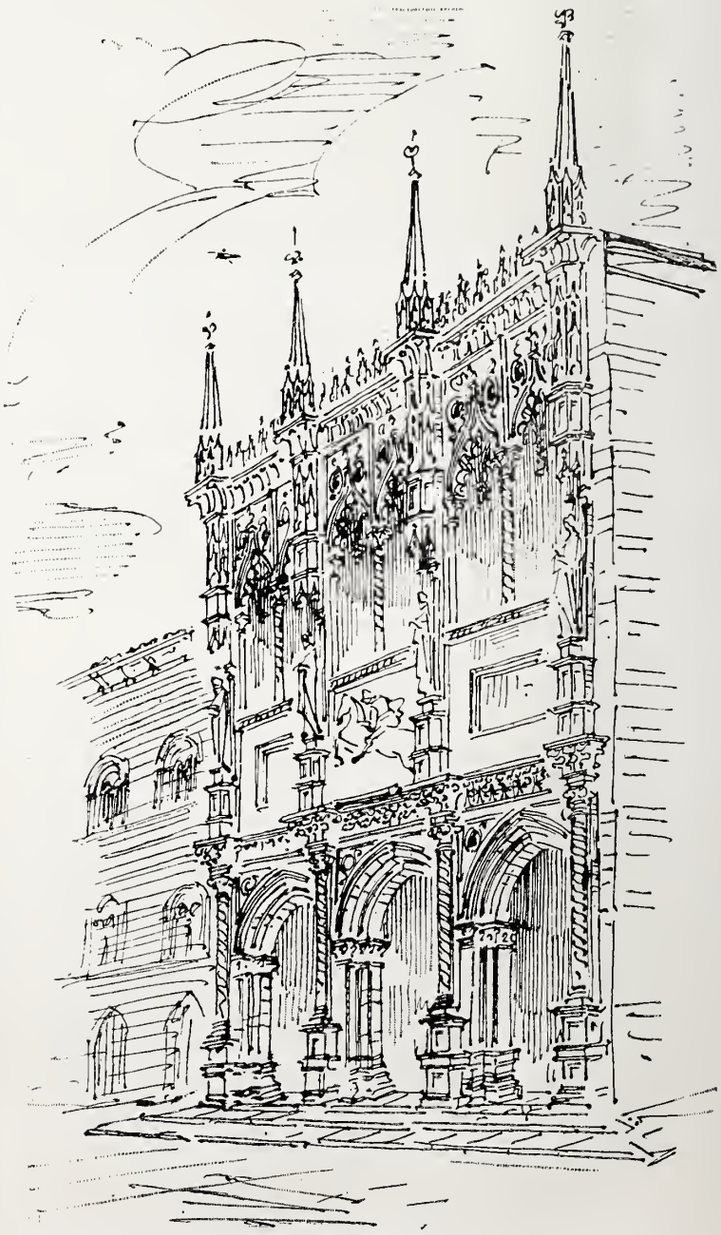
Todi - Palazzo Comunale dopo il restauro.



Ancona - Portale di S. Francesco.

della pittura. Cotesto tesoro d'arte minacciava rovina, alla quale fu prontamente ed efficacemente riparato. La cappella di forma quadrangolare, senza alcun ornamento architettonico, è tutta istoriata, così nelle pareti come nel vôlto. Le pareti poi furono dai valenti artisti divise in tre ordini mediante una zona, che orizzontalmente percorre tutto l'edifizio. La qual divisione fu fatta con grande accorgimento artistico, ossia allo scopo di distribuire esteticamente la storia della Vergine, collocata nel primo ordine, poi quella evangelica, che occupa il secondo, e infine, nel terzo, gli atti di S. Nicola. Nel vôlto i quattro costoloni servirono a tracciare linee di molto rilievo ad altrettante vele o zone, nelle quali si dipinsero immagini di santi, di apostoli e di beati. Esse fanno ghirlanda a un cielo azzurro cosparso di stelle d'oro, e in questo campo di luce celestiale grandeggiano le figure dei quattro primi dottori della chiesa. Basta posar l'occhio su quei mirabili gruppi, testimoni di calda e prodigiosa fantasia, e su quelle immagini lampeggianti nelle zone della vôlta par ricordare quel che lo storico aretino scrisse dell'arte di Tommaso. — « Egli dipingeva santi che tiravano nelle teste e nelle altre parti forte alla maniera moderna, perchè cercò variare e cangiare le carnagioni ed accompagnare nella varietà dei colori e nei panni con grazia e giudizio tutte le figure ». E se tu vedi la maggior naturalezza e forza delle movenze ricordi subito quello che lo stesso Vasari notò, ossia — « le bellissime considerazioni che il Giottino fece nei gesti delle figure ». — Nella cappella di Tolentino come in S. Francesco di Assisi e in tanti altri monumenti di quell'età i giotteschi hanno scritto una pagina gloriosa nella storia dell'arte, perchè è giusto riconoscere, che nella decorazione degli edificî mediante storie, immagini e partiti ornamentali, sia pel disegno, sia per la vaghezza del colorito e sopratutto per l'armonia dell'insieme sono rimasti insuperati.

Altro dipinto salvato dall'umidità dell'ambiente è la bellissima tavola di Giovanni Santi in Urbino, rappresentante il martirio di S. Sebastiano, nella quale desta un particolare interesse il profilo di donna al limite destro di chi guarda e ai piedi dell'angelo, perchè ritrae le sembianze di Ciarla madre di Raffaello, e la testa del



Ancona - Loggia dei mercanti - *Studio di ricostruzione.*

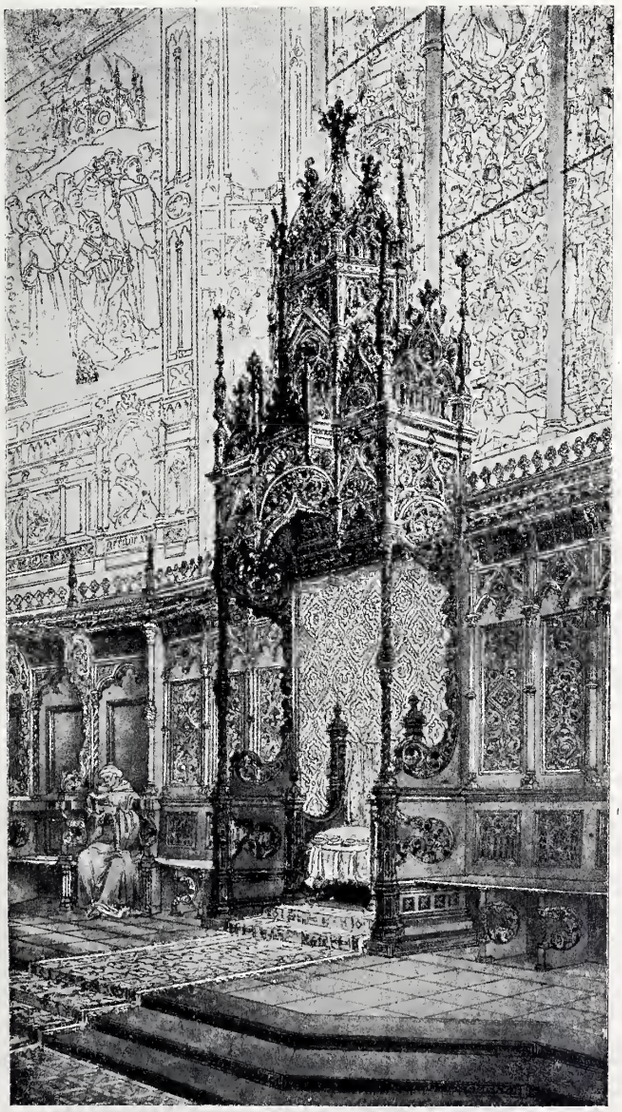
devoto orante in ginocchio, in cui si vuole che Giovanni abbia ritratto sè stesso. Nella medesima città si riparò la meravigliosa tavola della *Comunione degli Apostoli*, che taluno giudica l'opera più perfetta di Giusto da Gand, e nella quale se scorgi, come dice il Sacconi, uno *splendido saggio della nuova tecnica pittorica,* vedi del pari quanto i fiamminghi, per altri rispetti, abbiano appreso dai nostri artefici.

Importanti restauri ebbe il palazzo ducale di Urbino, e a Fermignano si sottrasse allo stato di totale demolizione l'umile casa del Bramante, memoria preziosa del grandissimo artista.

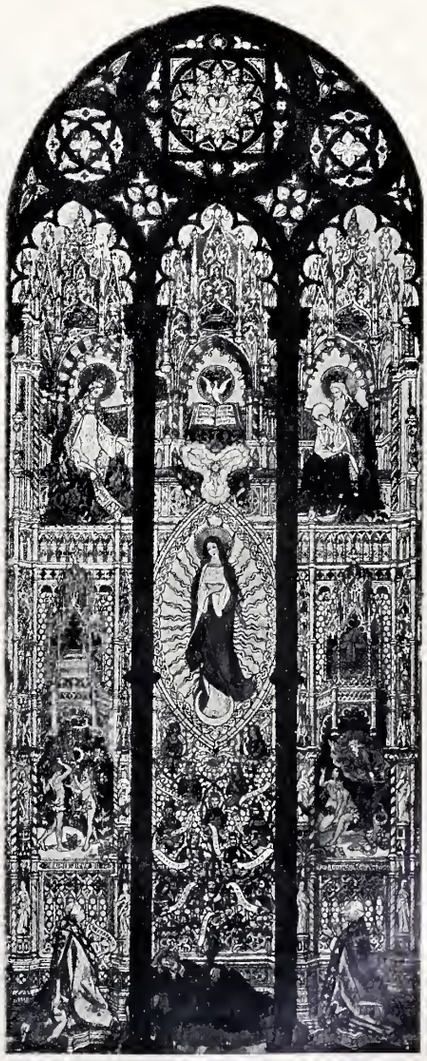
Loreto - Basilica - *Studio di ripristino.*

Fra le opere architettoniche, oggetto di restauro, merita singolare menzione la Chiesa di S. Anna dei Pompetti in Teramo, la cattedrale di Atri in stile romano-ogivale, in cui i diversi caratteri si son fusi mirabilmente insieme, e la Chiesa di S. Clemente a Casauria, tempio del secolo XII, adorno di grandioso porticato, ed al quale i motivi simbolici e la variata forma dei capitelli danno un calore di vita che non si finisce di ammirare.

Ed ora prima di chiudere questa rassegna, ci



Loreto - Basilica - Cappella dei Tedeschi.



Loreto - Basilica - Vetrata della Cappella dei Tedeschi.

Il Campanile e la Chiesa di S. Mercuriale in Forlì

Esile ed alto, in proporzioni superbamente armoniche, presso alla chiesa di S. Mercuriale in Forlì, si erge il campanile, maestoso monumento, che da secoli domina il ridente e fertile piano di Romagna ed il grande arco degli ubertosi colli che si susseguono da Faenza a Rimini.

Con intendimento lodevolissimo, nel riguardo della estetica e per rispetto alla conservazione delle opere d'arte, il Municipio di Forlì ha giudicato conveniente porre in istudio un progetto per isolare il suddetto campanile, sia nel fianco che ha in comune con la chiesa, quanto in quello che lo collega ad una casa, riservandosi poi opportunamente di ripristinare nelle sue graziose forme il Chiostro dell'antico convento, opera del secolo XV.

Onorato dell'incarico di collaborare alla composizione del suddetto progetto, ho stimato assai interessante raccogliere i principali documenti storici riguardanti il campanile e la Chiesa. Intorno ai più importanti di tali documenti passo frattanto a farne cenno.

Secondo una nota del libro « Biscia » (fol. 100) la costruzione del campanile fu cominciata nel 1178 e nel 1180 ebbe termine. Francesco Daddi da Forlì fu l'architetto che diresse il lavoro, come attesta il suddetto libro con queste precise parole:

> « *millo cent LXYVIIJ alta turris sci mercurialis furlivis e condita in a francisco daddi architectore de Furlivio ego donus petrus monastery sci mercurialis abbas manu propria scripsi.* »

Come infatti si ha riscontro nella cronologia degli abbati di S. Mercuriale, D. Pietro da Venezia tenne il governo di questa Badia dal 1174 al 1188. Da una inscrizione poi incastonata sul lato verso la piazza leggesi il nome del capomastro Aliotto:

> « *1180 cristi nativitatis anno hoc a magistro aliotto opus cum salsuriis est compositum tempore quo antistabat domnus qui dectus est abbas petrus.* »

La costruzione del campanile è perfettamente lombarda; la sua forma è quadrangolare fino ad una certa altezza e da questa sino alla cima diviene conica. Alla base inferiore della parte rettangolare ogni lato misura metri 8,55 ed i quattro muri che formano i lati hanno lo spessore di m. 0,98. L'altezza esatta del campanile è di m. 75,58, misurata dal suolo al di sopra della guglia della croce; metri 66,65 dal suolo al centro della palla; metri 49,33 alla base del cono; metri 41,33 al piano delle campane.

Non meno ammirabile della struttura esterna, è quella interna dell'opera, poichè l'architetto innalzò di contro agli angoli quattro grossi pilastri, fra loro allacciati da archi formando quasi un'altra torre entro la prima, mentre nello spazio fra l'una e l'altra fece correre una comoda scala che conduce fino all'altezza delle campane. Indubbiamente la parte conica fu eretta in epoca posteriore alla costruzione del tronco rettangolare e forse l'innalzamento avvenne nel XIV secolo, ma i documenti assolutamente mancano ad attestarlo. E' in pari modo fuor di dubbio che il campanile si innalzò isolato dalla chiesa, e l'affermazione viene confermata dal fatto che una porta a tutto sesto ha le sue traccie ancora visibili ed evidenti fra la muratura che forma la parete attualmente in comune fra Chiesa e campanile, mentre tale parete è un lato del campanile stesso. I quattro « torricini » che emergono alla base della parte conica furono costruiti soltanto nel 1577 da M. Bastiano Bolognesi, il quale in quell'anno rifece pure la « pigna » di nuovo e riparò le avarie causate da un fulmine che spezzò anche la grossa campana.

Nel 1566 essendo Abate del Monastero D.n Alessandro di Grosia da Firenze, il campanile si dovè restaurare dal cono a terra da M.° Bortolo del già M° Riccio Marangone da Forlì, per scudi 200, e nel febbraio dello stesso anno il ristauro fu terminato. Un anno appresso essendo stato percosso da saetta ebbe luogo la riparazione di M° Bastiano suddetto e fino al 1661 non occorse altra spesa, ma nel 22 marzo di detto anno un potente terremoto obbligò a porre quattro forti chiavi in ferro, con rilevante dispendio anche di gesso e mano d'opera. Nuovamente venne riparato il campanile nel 1678 per le scosse di terremoto del 14 aprile e 14 giugno ed analogamente nel 1688 per le formidabili scosse dell'11 aprile e 27 maggio.

In quell'anno fu l'Abate Aspini di Forlì che provvedè alle spese, mentre l'Abate Diamante Certoli di Rispoli concorse allo scopo con 90 scudi romani. Nel giorno 17 luglio 1781 rovinò la piramide sovrapposta al campanile, cioè la parte conica, pure in causa di terremoto, e l'Abate D.n Mercuriale Prati commise la riedificazione della medesima all'ingegnere Andrea Zoli forlivese, il quale costruì l'attuale dell'altezza di 55 piedi. Parecchie altre riparazioni furono necessarie da quel tempo ad oggi, ma di poca entità, mentre la recente verifica statica fatta dal R. Corpo del Genio Civile, ha rassicurato sulle buone e generali condizioni dell'opera maestosa.

Nessuna memoria è nell'Archivio di Badia o nelle Ricordanze forlivensi che sicuramente comprovi od almeno dia indizio, a chi si debba l'erezione di tale fabbrica. Per quanto però è lecito argomentare in proposito è da credersi che i Vallombrosani piuttosto che il Comune eseguissero l'opera. I possedimenti della Badia erano allora vasti e fertilissimi e più che atti a sostenere quella e maggiori spese. Quand'anche poi nascesse dubbio se proprio i Vallombrosani abitassero in quel tempo il Monastero od invece i Benedettini Cluniacensi, l'incertezza non avrebbe fondamento poichè gli uni e gli altri formavano a quei giorni un solo Ordine come accenna il Simi in una lettera diretta in Roma al cardinale Altieri alludendo ad altro proposito « eo tempore (1099) quo Cluniacenses Italiae iidem erant ac Vallombrosani. »

Un privilegio di Federico I° Imperatore, dato l'anno 1159, conservato nell'archivio della Badia, con la frase « venerabilis frater Gervasius Abbas coenobiis San Mercurialis quod situm est in territorio Livien » viene a confermarci come il Monastero di S. Mercuriale fosse a

quel tempo posto fuori di città « prope dudum civitatem Livien ». Il privilegio termina con le seguenti parole; « regnante dono Federico Romano imperatori serenissimo anno regni eius IX imperi verso V datum apud novam Laudam XI Kal Iuli » cioè dalla città di Lodi che si fondava di nuovo. Come speciale informazione infine che i Vallombrosani avessero possedimenti in queste regioni abbiamo una Bolla di Papa Alessandro III emanata l'anno 1176 diretta a D. Iacobo generale dell'ordine di Vallombrosa, nella qnale lettera fra le Badie della Congregazione si annovera San Mercuriale di Forlì.

La Chiesa di San Mercuriale sta accanto al campanile e conserva la forma basilicale a tre navate delle chiese di tipo lombardo. Soltanto qualche elemento decorativo nella facciata, e le pareti della navata di mezzo che si sopraelevano dalle navate laterali, ricordano la primitiva bellezza e ne conservano il carattere mentre tutto il resto è stato deturpato da successive riparazioni, ricostruzioni e ristauri eseguiti senza criterio d'arte. Nessuna memoria o documento anteriore al secolo XV è rimasto per potere ricomporre la storia di tale Chiesa e del convento ad essa annesso che nell'età di mezzo singolarissima importanza ebbe nelle provincie limitrofe. Bene esaminando però la struttura del tetto ed il materiale componente la parte muraria risulta evidente come a tre epoche distinte appartenga l'attuale costruzione. Dell'antica fabbrica, eretta per certo nel XII secolo, solo le tre prime arcate, procedendo verso l'interno della Chiesa rimangono superstiti; il corpo di mezzo fu modificato nel XVI secolo e la parte posteriore nel XVIII. Il piano dell'antica Chiesa era 50 centimetri più basso dell'attuale: i muri laterali alla navata di mezzo sono stati rispettati mentre i muri estremi delle navate minori sono stati deturpati costruendo cappelle laterali. Senza entrare in dettagli dirò soltanto come nel 1585 sia stata gittata la vôlta della navata centrale da M° Morello Zampiero lombardo e come l'attuale facciata sia stata eseguita nel 1646, aprendosi le due porte laterali, formando un coronamento a piccoli archi di mattoni sostenuto da colonne, frammenti della vecchia costruzione e consolidando i piedritti dell'arcone, sotto al quale indubbiamente stava il caratteristico rosone lombardo; la porta maggiore venne composta con gli antichi marmi della « reza » opera del XII secolo, nonchè del relativo architrave, fortunatamente conservatosi malgrado guasti e terremoti, Tale architrave è opera assai geniale benchè d'ignoto autore, poichè il bassorilievo ad esso sovrapposto rappresenta i re magi dormienti ai quali appare un angelo annunziatore della nascita del Messia, nonchè i re stessi che offrono al bambino doni ed omaggi.

Come già ho detto, nel secolo XVI gran parte della Chiesa fu ricostruita nell'interno. La cronaca di Leone Cobelli del 1439, riportando anche quelle di Geremia Goto e di Mileto de Rossi, narra come i chierici ufficiassero la « Chiesa inferiore o cripta mentre i monaci celebravano i divini uffici nella Chiesa sovrastante ». Giova a questo proposito notare come sopra alle vôlte della cripta, fino al 1400 vi era la cappella di Santo Stefano ed al di sotto, nella cripta stessa vi era la cappella di San Mercuriale ove il corpo del santo fu sepolto. — L'urna rimase fino al 21 marzo 1578 fra le macerie della cripta che molti anni prima era ruinata, per venir poi collocata nell'altar maggiore, intitolato allo stesso San Mercuriale. — Tale accenno frattanto pone a parer mio in evidenza come la cappella di Santo Stefano non costituisse già un cripta vera e propria, ma bensì un'altra Chiesa o primitivo tempio della cristianità, sul quale, forse nel secolo XI i fedeli innalzarono l'attuale, nelle sue forme di struttura generale. Noi abbiamo molti esempi di Chiese sovrapposte e perciò dobbiamo essere cauti nel chiamare cripta ciò che poteva essere un vero tempio, tanto più nel caso speciale in discorso in cui l'ampiezza della cripta era molto grande e nobilissima la considerazione in cui era tenuta ed inoltre a noi mancano dati per potere affermare di quanto più basso dall'attuale poteva essere almeno sedici secoli addietro, il livello del piano di campagna. A complemento di questo breve cenno aggiungerò come annesso alla chiesa è il convento, di cui la parte attigua al campanile fu costrutta nel 1582 da M° Simone lombardo, e ne fu riattato il portico interno da M° Francesco fiorentino. In tale portico, nelle lunette, furono dipinte nel 1601 da ignoto artista le leggende di San Giovanni Gualberto. Il cortile del chiostro è di forma rettangolare e presenta di fronte quattro archi e cinque ai lati: le colonne sono monoliti con capitelli di varia ornamentazione con le basi di stile attico. In uno di tali capitelli era scolpito lo stemma dei Vallombrosani ed ancora le traccie sono visibili. Il porticato costituente il chiostro è opera indubbiamente del secolo XV e forse fu costrutto poco prima della Chiesa di Fornò, presso Forlì. Un'ampia cisterna costrutta nel 1600 si trova nel mezzo del cortile del chiostro.

INC. C. CESARI.

Campanile e Chiesa di S. Mercuriale in Forlì.

Il Campanile e la Chiesa di S. Mercuriale in Forlì

Esile ed alto, in proporzioni superbamente armoniche, presso alla chiesa di S. Mercuriale in Forlì, si erge il campanile, maestoso monumento, che da secoli domina il ridente e fertile piano di Romagna ed il grande arco degli ubertosi colli che si susseguono da Faenza a Rimini.

Con intendimento lodevolissimo, nel riguardo della estetica e per rispetto alla conservazione delle opere d'arte, il Municipio di Forlì ha giudicato conveniente porre in istudio un progetto per isolare il suddetto campanile, sia nel fianco che ha in comune con la chiesa, quanto in quello che lo collega ad una casa, riservandosi poi opportunamente di ripristinare nelle sue graziose forme il Chiostro dell'antico convento, opera del secolo XV.

Onorato dell'incarico di collaborare alla composizione del suddetto progetto, ho stimato assai interessante raccogliere i principali documenti storici riguardanti il campanile e la Chiesa. Intorno ai più importanti di tali documenti passo frattanto a farne cenno.

Secondo una nota del libro « Biscia » (fol. 100) la costruzione del campanile fu cominciata nel 1178 e nel 1180 ebbe termine. Francesco Daddi da Forlì fu l'architetto che diresse il lavoro, come attesta il suddetto libro con queste precise parole:

> « *millo cent LXYVIIJ alta turris sci mercurialis furlivis e condita in a francisco daddi architectore de Furlivio ego donus petrus monastery sci mercurialis abbas manu propria scripsi.* »

Come infatti si ha riscontro nella cronologia degli abbati di S. Mercuriale, D. Pietro da Venezia tenne il governo di questa Badia dal 1174 al 1188. Da una inscrizione poi incastonata sul lato verso la piazza leggesi il nome del capomastro Aliotto:

> « *1180 cristi nativitatis anno hoc a magistro aliotto opus cum salsuriis est compositum tempore quo antistabat domnus qui dectus est abbas petrus.* »

La costruzione del campanile è perfettamente lombarda; la sua forma è quadrangolare fino ad una certa altezza e da questa sino alla cima diviene conica. Alla base inferiore della parte rettangolare ogni lato misura metri 8,55 ed i quattro muri che formano i lati hanno lo spessore di m. 0,98. L'altezza esatta del campanile è di m. 75,58, misurata dal suolo al di sopra della guglia della croce; metri 66,65 dal suolo al centro della palla; metri 49,33 alla base del cono; metri 41,33 al piano delle campane.

Non meno ammirabile della struttura esterna, è quella interna dell'opera, poichè l'architetto innalzò di contro agli angoli quattro grossi pilastri, fra loro allacciati da archi formando quasi un'altra torre entro la prima, mentre nello spazio fra l'una e l'altra fece correre una comoda scala che conduce fino all'altezza delle campane. Indubbiamente la parte conica fu eretta in epoca posteriore alla costruzione del tronco rettangolare e forse l'innalzamento avvenne nel XIV secolo, ma i documenti assolutamente mancano ad attestarlo. E' in pari modo fuor di dubbio che il campanile si innalzò isolato dalla chiesa, e l'affermazione viene confermata dal fatto che una porta a tutto sesto ha le sue traccie ancora visibili ed evidenti fra la muratura che forma la parete attualmente in comune fra Chiesa e campanile, mentre tale parete è un lato del campanile stesso. I quattro « torricini » che emergono alla base della parte conica furono costruiti soltanto nel 1577 da M. Bastiano Bolognesi, il quale in quell'anno rifece pure la « pigna » di nuovo e riparò le avarie causate da un fulmine che spezzò anche la grossa campana.

Nel 1566 essendo Abate del Monastero D.n Alessandro di Grosia da Firenze, il campanile si dovè restaurare dal cono a terra da M.° Bortolo del già M° Riccio Marangone da Forlì, per scudi 200, e nel febbraio dello stesso anno il ristauro fu terminato. Un anno appresso essendo stato percosso da saetta ebbe luogo la riparazione di M° Bastiano suddetto e fino al 1661 non occorse altra spesa, ma nel 22 marzo di detto anno un potente terremoto obbligò a porre quattro forti chiavi in ferro, con rilevante dispendio anche di gesso e mano d'opera. Nuovamente venne riparato il campanile nel 1678 per le scosse di terremoto del 14 aprile e 14 giugno ed analogamente nel 1688 per le formidabili scosse dell'11 aprile e 27 maggio.

In quell'anno fu l'Abate Aspini di Forlì che provvedè alle spese, mentre l'Abate Diamante Certoli di Rispoli concorse allo scopo con 90 scudi romani. Nel giorno 17 luglio 1781 rovinò la piramide sovrapposta al campanile, cioè la parte conica, pure in causa di terremoto, e l'Abate D.n Mercuriale Prati commise la riedificazione della medesima all'ingegnere Andrea Zoli forlivese, il quale costruì l'attuale dell'altezza di 55 piedi. Parecchie altre riparazioni furono necessarie da quel tempo ad oggi, ma di poca entità, mentre la recente verifica statica fatta dal R. Corpo del Genio Civile, ha rassicurato sulle buone e generali condizioni dell'opera maestosa.

Nessuna memoria è nell'Archivio di Badia o nelle Ricordanze forlivensi che sicuramente comprovi od almeno dia indizio, a chi si debba l'erezione di tale fabbrica. Per quanto però è lecito argomentare in proposito è da credersi che i Vallombrosani piuttosto che il Comune eseguissero l'opera. I possedimenti della Badia erano allora vasti e fertilissimi e più che atti a sostenere quella e maggiori spese. Quand'anche poi nascesse dubbio se proprio i Vallombrosani abitassero in quel tempo il Monastero od invece i Benedettini Cluniacensi, l'incertezza non avrebbe fondamento poichè gli uni e gli altri formavano a quei giorni un solo Ordine come accenna il Simi in una lettera diretta in Roma al cardinale Altieri alludendo ad altro proposito « eo tempore (1099) quo Cluniacenses Italiae iidem erant ac Vallombrosani. »

Un privilegio di Federico I° Imperatore, dato l'anno 1159, conservato nell'archivio della Badia, con la frase « venerabilis frater Gervasius Abbas coenobiis San Mercurialis quod situm est in territorio Livien » viene a confermarci come il Monastero di S. Mercuriale fosse a

quel tempo posto fuori di città « prope dudum civitatem Livien ». Il privilegio termina con le seguenti parole; « regnante dono Federico Romano imperatori serenissimo anno regni eius IX imperi verso V datum apud novam Laudam XI Kal Iuli » cioè dalla città di Lodi che si fondava di nuovo. Come speciale informazione infine che i Vallombrosani avessero possedimenti in queste regioni abbiamo una Bolla di Papa Alessandro III emanata l'anno 1176 diretta a D. Iacobo generale dell'ordine di Vallombrosa, nella qnale lettera fra le Badie della Congregazione si annovera San Mercuriale di Forlì.

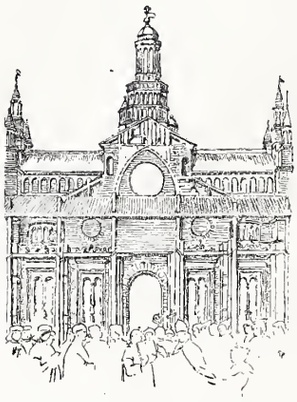
La Chiesa di San Mercuriale sta accanto al campanile e conserva la forma basilicale a tre navate delle chiese di tipo lombardo. Soltanto qualche elemento decorativo nella facciata, e le pareti della navata di mezzo che si sopraelevano dalle navate laterali, ricordano la primitiva bellezza e ne conservano il carattere mentre tutto il resto è stato deturpato da successive riparazioni, ricostruzioni e ristauri eseguiti senza criterio d'arte. Nessuna memoria o documento anteriore al secolo XV è rimasto per potere ricomporre la storia di tale Chiesa e del convento ad essa annesso che nell'età di mezzo singolarissima importanza ebbe nelle provincie limitrofe. Bene esaminando però la struttura del tetto ed il materiale componente la parte muraria risulta evidente come a tre epoche distinte appartenga l'attuale costruzione. Dell'antica fabbrica, eretta per certo nel XII secolo, solo le tre prime arcate, procedendo verso l'interno della Chiesa rimangono superstiti; il corpo di mezzo fu modificato nel XVI secolo e la parte posteriore nel XVIII. Il piano dell'antica Chiesa era 50 centimetri più basso dell'attuale: i muri laterali alla navata di mezzo sono stati rispettati mentre i muri estremi delle navate minori sono stati deturpati costruendo cappelle laterali. Senza entrare in dettagli dirò soltanto come nel 1585 sia stata gittata la vôlta della navata centrale da M° Morello Zampiero lombardo e come l'attuale facciata sia stata eseguita nel 1646, aprendosi le due porte laterali, formando un coronamento a piccoli archi di mattoni sostenuto da colonne, frammenti della vecchia costruzione e consolidando i piedritti dell'arcone, sotto al quale indubbiamente stava il caratteristico rosone lombardo; la porta maggiore venne composta con gli antichi marmi della « reza » opera del XII secolo, nonchè del relativo architrave, fortunatamente conservatosi malgrado guasti e terremoti, Tale architrave è opera assai geniale benchè d'ignoto autore, poichè il bassorilievo ad esso sovrapposto rappresenta i re magi dormienti ai quali appare un angelo annunziatore della nascita del Messia, nonchè i re stessi che offrono al bambino doni ed omaggi.

Come già ho detto, nel secolo XVI gran parte della Chiesa fu ricostruita nell'interno. La cronaca di Leone Cobelli del 1439, riportando anche quelle di Geremia Goto e di Mileto de Rossi, narra come i chierici ufficiassero la « Chiesa inferiore o cripta mentre i monaci celebravano i divini uffici nella Chiesa sovrastante ». Giova a questo proposito notare come sopra alle vôlte della cripta, fino al 1400 vi era la cappella di Santo Stefano ed al di sotto, nella cripta stessa vi era la cappella di San Mercuriale ove il corpo del santo fu sepolto. — L'urna rimase fino al 21 marzo 1578 fra le macerie della cripta che molti anni prima era ruinata, per venir poi collocata nell'altar maggiore, intitolato allo stesso San Mercuriale. — Tale accenno frattanto pone a parer mio in evidenza come la cappella di Santo Stefano non costituisse già un cripta vera e propria, ma bensì un'altra Chiesa o primitivo tempio della cristianità, sul quale, forse nel secolo XI i fedeli innalzarono l'attuale, nelle sue forme di struttura generale. Noi abbiamo molti esempi di Chiese sovrapposte e perciò dobbiamo essere cauti nel chiamare cripta ciò che poteva essere un vero tempio, tanto più nel caso speciale in discorso in cui l'ampiezza della cripta era molto grande e nobilissima la considerazione in cui era tenuta ed inoltre a noi mancano dati per potere affermare di quanto più basso dall'attuale poteva essere almeno sedici secoli addietro, il livello del piano di campagna. A complemento di questo breve cenno aggiungerò come annesso alla chiesa è il convento, di cui la parte attigua al campanile fu costrutta nel 1582 da M° Simone lombardo, e ne fu riattato il portico interno da M° Francesco fiorentino. In tale portico, nelle lunette, furono dipinte nel 1601 da ignoto artista le leggende di San Giovanni Gualberto. Il cortile del chiostro è di forma rettangolare e presenta di fronte quattro archi e cinque ai lati: le colonne sono monoliti con capitelli di varia ornamentazione con le basi di stile attico. In uno di tali capitelli era scolpito lo stemma dei Vallombrosani ed ancora le traccie sono visibili. Il porticato costituente il chiostro è opera indubbiamente del secolo XV e forse fu costrutto poco prima della Chiesa di Fornò, presso Forlì. Un'ampia cisterna costrutta nel 1600 si trova nel mezzo del cortile del chiostro.

INC. C. CESARI.

Campanile e Chiesa di S. Mercuriale in Forlì.

Pasio Gaggini da Bissone
alla Certosa di Pavia



La Facciata della Certosa all'epoca della Consacrazione.

Un artista, la cui personalità in questi ultimi anni ha cominciato a delinearsi sulle traccie di scarsi documenti e delle opere compiute, è quel Pasio Gaggini da Bissone, di cui abbiamo menzione soltanto in alcuni atti notarili dal 1493 al 1521, senza che ci siano note le date della nascita e della morte, od altre vicende della vita. Siamo quindi di fronte ad un altro di quegli scultori che, in mezzo alla pletora di artefici, tanto caratteristica nel rinascimento, si appagarono di una vita laboriosa, affidando all'opera dello scalpello il còmpito di tramandare memoria di loro.

Il Magenta nel suo volume sulla *Certosa di Pavia* (1) e L. Augusto Cervetto nell' opera sui *Gaggini da Bissone* (2) pubblicata in questi giorni, vollero a questo scultore dedicare pagine della più viva ammirazione; il Cervetto si compiacque altresì nel segnalare l'opera di Pasio oltr'alpi, in Spagna ed in Francia. Ora, pure ammettendo che, nel compiere ricerche e studi intorno ad un determinato artista, noi ci troviamo fatalmente portati a giudicarne con particolare benevolenza le opere, noi dobbiamo diffidare dai troppo facili entusiasmi, che nelle attuali condizioni della critica raggiungono un risultato negativo. E poichè il Magenta, davanti ad una delle opere del Pasio Gaggini alla Certosa, si abbandonò ad elogi non proporzionati al valore intrinseco, ed il Cervetto esaminandone le opere conservate oltr'alpi, attribuì loro una particolare importanza ed influenza sull'arte locale, così non riuscirà inutile qualche riflessione suggerita dal proposito di ricondurre a più esatti confini questa figura, ad ogni modo interessante, di artista.

Dei vincoli famigliari di Pasio Gaggini, solo sappiamo che era figlio di Beltrami da Bissone, a sua volta *magister*, conforme alle tradizioni di famiglia e della regione, vivente ancora nell' ultimo decennio del quattrocento: di un altro artista era Pasio nipote, di quell'Antonio della Porta che, col nome di Tamagnino, ebbe larga parte nelle opere di scoltura alla Certosa di Pavia. È precisamente nel vivaio d' artisti formatosi attorno a questo monumento sul finire del secolo XV, che Pasio per la prima volta si affaccia nei documenti, sotto la protezione dello zio: cosicchè si deve ammettere che, ancora giovinetto, egli sia stato dalle natìe sponde del lago di Lugano attirato dal Tamagnino alla Certosa, affinchè avesse a coadiuvarlo nelle opere in corso alla facciata del tempio.

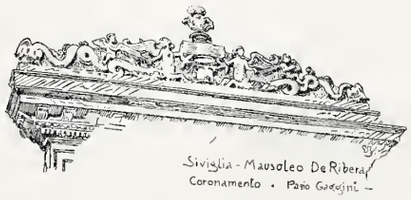
(1) Carlo Magenta, *La Certosa di Pavia*, Milano, fratelli Bocca, 1897.
(2) Cav. L. A. Cervetto, *I Gaggini da Bissone*, Milano, Hoepli, 1903.

È noto come l'esecuzione di questa parte dell'edificio, di eccezionale ricchezza, fosse stata nel 1473 affidata per metà ai Mantegazza, e per l' altra metà all'Amadeo: nel corso dell'opera, venendo meno i Mantegazza, per morte o per vecchiaja, era toccato all' Amadeo di proseguire nel grave còmpito, sino a che, sul finire del secolo, assorbito da molti altri lavori, egli si era sciolto da quell'impegno. Fu appunto negli anni in cui l' opera della facciata si trovava sotto la direzione di questo artista, che Pasio venne assunto ai lavori, come risulta dal documento che per la prima volta cita il suo nome: *Paxius de Gagino, de terra Bissoni, ducatus mediolani, filius magistri Beltrami, sculptor et magister figurarum mar-*

Finestra a sinistra del portale della Certosa di Pavia.

moris »: ciò avveniva nel novembre 1493 (1), ed in base allo stipendio mensile di quattro ducati d'oro.

Era quello un momento di febbrile attività nei lavori della Certosa: il tiburio da un decennio era compiuto, e già si decoravano le vôlte delle navate, si apprestavano le pale degli altari; cosicchè i monaci dovevano essere impazienti di veder consacrato il tempio, del



Motivo terminale del monumento Ribera a Siviglia
da raffrontare colla finestra della Certosa di Pavia

quale cento anni innanzi G. Galeazzo Visconti aveva solennemente posta la prima pietra. Lo stato in cui si trovava la facciata nel maggio 1497, quando il cardinale Carvajal consacrò il tempio, ci risulta indicato da due tavole del Bergognone, l'una al Museo Civico di Pavia, l'altra alla Galleria Nazionale di Londra; meglio ancora si scorge in uno dei grandi bassorilievi che adornano il portale, quello appunto che raffigura la cerimonia della consacrazione. Una copertura provvisoria in legno, al disopra delle finestre dell'ordine inferiore, difendeva dalle intemperie la porzione eseguita ed in corso di lavoro, di quella ricchissima composizione. Pasio era quindi venuto a rinforzare la schiera degli scultori al momento in cui si lavorava specialmente alla decorazione delle finestre, allo scopo di potere compiere la parte di facciata che si giudicava indispensabile per porre il tempio in condizione di essere aperto al culto.

Ricercare, in quel complesso di bassorilievi, statue, candelabri, busti, medaglioni, lesene e cornici, l'opera individuale di Pasio Gaggini ci sembra còmpito troppo difficile e prematuro, per quanto il Cervetto non abbia esitato ad avventurarvisi. Ad ogni modo, ci sembra di dovere escludere che il Pasio abbia lavorato al basamento della facciata, già condotto a termine prima del 1493; confortati altresì da altre considerazioni, che esporremo più innanzi, ci pare di dovere sin d'ora porre in dubbio l'assegnazione al Pasio di alcuni dei bassorilievi di quel basamento.

Quando poi si volesse tentare con sufficiente sicurezza l'identificazione dell'opera di questo artista nella successiva zona delle finestre, sarebbe necessario di avere innanzi tutto accertate le caratteristiche dello scalpello del Pasio, per poterle ravvisare in qualcuna delle scolture che, sino ad oggi, vennero raggruppate in modo troppo sommario intorno alle due maniere dei Mantegazza e dell'Amadeo; ma, una volta messi da parte i saggi più sicuri di queste due prevalenti maniere, noi ci troviamo davanti ad un complesso ancora notevole di scolture, che non consentono facilmente di accertare delle caratteristiche personali. Poichè non bisogna dimenticare le singolari condizioni nelle quali i lavori alla Certosa si svolsero per parte di un gruppo di artefici, in gran parte secondari, i quali vivevano ed operavano in una obbligata domestichezza, che li portava continuamente ad aiutarsi, consultarsi ed influenzarsi a vicenda, per modo da svestirsi della propria personalità, ed adattarsi a caratteristiche collettive. Non si intende con ciò di infirmare *a priori* il valore di Pasio Gaggini, ma solo di contenere l'importanza sua, durante il primo periodo in cui ebbe a lavorare alla Certosa di Pavia, in un confine più ristretto di quello che il Magenta prima, ed ora il Cervetto, vollero assegnargli. Ed a persuaderci che il Pasio abbia lavorato nelle parti prevalentemente decorative delle finestre nella facciata, interviene un indizio rimasto sinora inavvertito: poichè nel grandioso monumento funebre della Contessa De Ribera, eretto dal Pasio in Siviglia nel 1520, noi troviamo una ornamentazione, al disopra della cornice terminale, che si può ritenere reminiscenza, per non dire copia, di una delle analoghe ornamentazioni terminali di quelle finestre, e precisamente di quella a sinistra del portale. Il motivo delle due alate sirene, affrontate al candelabro centrale, cogli amorini adagiati sulle volute della coda, si svolge con singolare corrispondenza nelle due opere: per cui non ci sembra dubbio che, all'atto di comporre e di modellare il monumento De Ribera, siasi alla mente del Pasio riaffacciato il ricordo di un motivo al quale, più di venti anni prima, egli aveva collaborato, nelle finestre della Certosa. Sarebbe quindi a tale particolare essenzialmente decorativo, che noi potremmo chiedere, con qualche fondamento, una indicazione del valore personale del Gaggini.

Col 1501, Pasio Gaggini è a Genova, dove attende fra l'altro alla decorazione della Cappella Lomellino, assieme ancora al Tamagnino: ma nel 1504 egli riannoda

Portale della Certosa eseguito dopo il 1504 su disegno del Briosco.

i rapporti colla Certosa di Pavia, coll'assumere la fornitura di due delle colonne destinate al portale del tempio, secondo il disegno che, dopo il ritiro dell'Amadeo, era stato concretato da Benedetto Briosco. Il documento che contiene le condizioni del contratto (1) ci ha conservato,

(1) Convenzione 6 nov. 1493, a rogito Gabba, in Arch. Notarile di Pavia.

(1) Convenzione in data 18 luglio 1504, a rogito Gabba, in Arch. Notarile di Pavia.

quasi in via incidentale, un particolare nuovo e non senza interesse per le vicende di quella facciata: infatti, Pasio Gaggini si impegnava a fornire due colonne « *marmoris smagiati* » per il portale, e nel caso non gli fosse riuscito di procurarsi le due colonne « smaxate » era tenuto a dichiarare per quale prezzo avrebbe fornito due colonne di marmo bianco di Carrara, eguali alle due già predisposte per lo stesso portale (1). Risulta quindi come i Certosini avessero in animo di variare i due binati di colonne che dovevano decorare il portale, alternandovi i marmi bianco e rosso, conforme ad una consuetudine di quell' epoca, della quale rimangono ancora esempi a Milano, nella cupola di S. Maria delle Grazie, a Bergamo, e nella stessa Certosa.

Il fatto che le quattro colonne del portale alla Certosa sono dello stesso marmo bianco, comprova come il Pasio non sia riescito a mantenere l' impegno coi monaci; e invero, il marmo macchiato d'Arzo, detto « *Macchiavecchia* » doveva presentarsi anche a quel tempo, come oggidì, difficile da cavare in blocchi di qualche importanza.

Un'altra volta il Pasio ricompare alla Certosa, dove nel 1513 figura ancora, in unione col Tamagnino, quale autore del Tabernacolo, o Sacrario nel Coro del tempio (*sacrarium in Capella magna chori ecclesiæ novæ dicti monasterii, a manu dextra intrando*); Carlo Magenta che pubblicò il documento relativo alla perizia di tale lavoro, non lesinò a questo gli elogi, additandolo come « tabernacolo che può competere con le creazioni più squisite e più potenti dell' arte toscana nei suoi stessi bellissimi giorni: opera che tocca la cima dell'arte lombarda ». Ed il Cervetto, assecondando questo entusiasmo, volle dedicare quattro tavole all'illustrazione dei vari particolari di tale opera d'arte.

Ora, pure ammettendo, come già si disse, quella benevolenza di giudizio alla quale ci sentiamo indotti dalla intimità che le ricerche annodano fra noi e l'artista che ne sia l'argomento, ci sembra doveroso di ricondurre tale giudizio all'equo valore, il che alla Certosa è doveroso, più che altrove, per l'immediato confronto che si può stabilire colle sculture veramente insigni.

(1) Erano state fornite dall'Amadeo, secondo il contratto 26 giugno 1503, a rogito Gabba, in Arch. Notarile di Pavia.

Parte centrale del Sacrario eseguito nel 1512 da Antonio della Porta e Pasio Gaggini, per la Certosa di Pavia.

Il Sacrario del Tamagnino e del Pasio è, in realtà, un'opera d'arte già debole e fiacca nelle sue linee d' assieme, nel suo scheletro architettonico ingombro, anzichè arricchito dalle numerose figurazioni, nelle quali si cerca invano la intensità della espressione, e la squisitezza della esecuzione. Ci troviamo davanti ad un'opera che potrà rispondere allo scopo immediato di produrre una impressione superficiale di ricchezza, quando in ciò si voglia far consistere il precipuo valore e l' interesse di un' opera d'arte: ma in tale condizione di cose, gli elogi dettati da una sentimentalità che mal dissimula, sotto la ricerca della forma letteraria, la deficienza sostanziale di comprensione estetica, raggiungono uno scopo inverso, perchè ci rendono ancora più diffidenti (1).

Fra la esecuzione del basamento nella facciata della Certosa, e quella del Sacrario in questione, trascorsero pochi anni; eppure quale divario, quale abisso già si deve constatare! La composizione che il Magenta non esitava a proclamare il capolavoro dell'arte lombarda non arriva, malgrado la varietà dei particolari, ad un valore di composizione, di sentimento e di esecuzione, che resista al confronto colle opere dell' Amadeo, o dei Mantegazza: già le sue linee d'assieme tradiscono lo stento della composizione, la indecisione di rapporti e di masse: è un'arte che non è più spontanea, nè sincera, ma è fatta di convenzionalità, di reminiscenze e di abilità apparenti: il sentimento ha esulato da quelle figure, che invano si sforzano di interessarci. Ora, nel campo dell'arte, bisogna diffidare da queste ammirazioni a base di erudizione superficiale e troppo letteraria, così esiziali alla educazione vera del senso estetico. Le esagerazioni pari a quelle cui ebbe ricorso il Magenta, hanno ad ogni modo il vantaggio di provocare quelle reazioni, che molte volte riescono di

(1) Ecco, a titolo di curiosità, come il Magenta si esprime, in merito alle parti di Sacrario di cui offriamo la riproduzione: « Queste scolture segnano un grande progresso nella storia dell'arte lombarda: perchè mentre abbandonano le forme dei Mantegazza e dell'Amadeo, non degenerano nel molle e nel manierato: traggono al morbido e al rotondo, e tuttavia ciò che v'ha in esse di notevole è la forza del sentimento: la grandiosità della composizione, la correttezza dello stile, la naturalezza delle pose, la felicità (*sic*) nelle pieghe delle vesti di quel mondo di persone, di così diversa condizione, que fine magistero di lima in tutta quella moltitudine di figurine, tutto ciò imprime a questo tabernacolo un valore eccezionale »: ed a proposito del bassorilievo del sepolcro della Vergine, arriva a dire: « vi è una grandiosità dantesca, un movimento vario e potente, situazioni d'animo diversissime e rappresentate egualmente con vero talento ». Non si può immaginare una maggiore vacuità di critica, dissimulata sotto ha pretesa letteraria.

singolare efficacia; così, non vi può essere visitatore della Certosa che, ritornando con sincera disposizione d'animo a contemplare la eleganza dello scalpello dell'Amadeo, o l'efficace realismo dei Mantegazza, dopo di avere rievocate, davanti al Sacrario del Coro, le lodi del Magenta, non si trovi singolarmente disposto ad avvertire il profondo divario fra le due arti, per modo da riconoscere quale veramente rappresenti « la cima dell' arte lombarda » e possa « contendere con le più squisite creazioni dell'arte toscana ».

Del resto, un positivo giudizio sul valore artistico del Sacrario, ebbe, senza volerlo, a formulare l'Amadeo all'atto di stenderne la perizia (1): quel lungo e minuto elenco descrittivo dei particolari del Sacrario, ad ognuno dei quali viene contrapposto il prezzo in ducati, quella valutazione dell'opera a un tanto per figura d' angelo, a un tanto per testa di cherubino, quella valutazione quasi a metro lineare dei bassorilievi, quella distinzione fra le figure dei Santi e della Vergine, tutto si direbbe concorra ad accentuare il carattere mercantile del lavoro.

E non senza pena ci raffiguriamo il vecchio Amadeo intento a quell'ingrato compito, lui che, quasi cinquanta anni prima, aveva scolpito la deliziosa porta del Chiostrino, e nel 1473 aveva assunto l' impresa della fronte del tempio, iniziata con quella straordinaria ricchezza ed eleganza che si nota nel basamento, e che egli avrà vagheggiato, nella sua mente, proseguita con pari eleganza e con una intensità di senso d'arte, che pur troppo egli vedeva sempre più svanire.

L'opera del Pasio, nel terzo ed ultimo suo intervento alla Certosa di Pavia, non offre quindi tale valore, che possa per sè stesso consacrare la fama di scultore insigne. Rimangono ad ogni modo, a difesa della sua riputazione artistica, le opere da lui eseguite in Genova e sulla Riviera: rimangono le opere sue all' estero, delle quali si occupa con particolare compiacimento il Cervetto nell'opera sui Gaggini. Ma, anche per queste ultime, l'importanza che loro si volle attribuire nei riguardi dell' arte oltramontana, ed in particolare della francese, non risponde ancora a quel rigore di critica, che oggi si impone, specialmente quando si tratti di precisare la influenza esercitata oltralpi dal rinascimento italiano. Perciò, l'opera di Pasio Gaggini all'estero ci suggerisce altre considerazioni e rettifiche che ci proponiamo di svolgere prossimamente.

LUCA BELTRAMI.

(1) In data 5 febbr. 1513, il Tamagnino ed il Pasio designavano l'Amadeo come arbitro nella stima del tabernacolo; rogito Gabba, Arch. not. Pavia.

New-York. — Contro le falsificazioni.

A New-York il Salmagundi Club ha presa l'iniziativa di una campagna contro la fabbricazione e la vendita di pitture falsificate, sieno esse antiche e moderne. Ed il Comitato eletto in quel Circolo fece appello alle persone competenti in materia ed alle Autorità chiedendo che nominino una Commissione permanente che vigili contro quelle frodi e studi i mezzi per reprimerle. Lodevole è il disegno degli onorevoli membri del Salmagundi Club ed ogni amico dell'arte non può che desiderare che il mercato, per usare una frase mercantile, sia liberato dalle falsificazioni.

Quanto poi a credere nell'efficacia delle misure escogitate ne dubitiamo assai ma lo ripetiamo, l'intenzione è buonissima.

Corrieri Artistici

SIENA. — Un recente acquisto dell' Accademia delle Belle Arti.

L'Accademia delle Belle Arti di Siena, che in poche sale racchiude tanti tesori di quell'arte senese la quale ha per coloro che l'amano e la studiano un fascino tutto particolare, dovuto alla magia del colore ed alla bellezza della linea, possedeva finora poche opere di uno dei più geniali fra i suoi pittori, di Lorenzo di Pietro, più comunemente noto sotto il nome di Vecchietta. E pur troppo anche queste poche assai guaste, come la tavola colla Madonna fra i Santi Pietro e Paolo, di cui oramai non si scorgono più che i contorni. Fu dunque doppiamente fortunata di poter acquistare di recente da un soppresso convento di monache cappuccine un dipinto del Vecchietta in buona condizione. Rappresenta come, anche se il nome non fosse scritto di sotto nella cornice, sarebbe facile arguire dalla graticola che gli sta dietro, San Lorenzo, il quale tiene nella mano destra la palma del martirio, nell'altra, dalle dita ben aperte e divise, un libro e volge la

VECCHIETTA - S. Lorenzo A. B. A. Siena.

testa aureolata leggermente a sinistra. E' rivestito di una magnifica dalmatica che, originariamente di broccato rosso e oro, acquistò, in seguito ad ulteriori restauri, una bellissima tinta violacea. Una frangia di pelliccia le corre tutt'intorno, mentre sulla ricca bordura delle maniche sono dipinte delicate figure di santi, sul petto una Pietà e più sotto l'Annunciazione che rammenta per la mossa dell'angelo e della Vergine le Annunciazioni di Simone Martini. Dalla sottoveste grigia sporge in avanti il piede destro: al di sopra due angeli che la fotografia non riprodusse, tengono l'anagramma di Cristo su fondo d'oro. Questa tavola, che misura 0,54×1,43, è rinchiusa in una vaghissima cornice dalle eleganti lesene con ricchi capitelli che rivelano come il Vecchietta fosse non solo pittore ma, al pari di tanti artisti di quei tempi beati, scultore ed architetto. La cornice non è tocca dai restauri: non così il dipinto in cui fu rifatta la palma, la graticola, e come si disse già, la dalmatica, mentre il fondo d'oro e le graziose figurette su quella ci pervennero intatte.

Ho creduto bene di offrire ai nostri lettori, a complemento di questi miei cenni, una riproduzione fotografica dell'opera sin ora sconosciuta che i fortunati suoi possessori non mi sembrano apprezzare al suo giusto valore, poichè l'hanno relegata in un corridoio scarsamente rischiarato, mentre non sarebbe difficile trovarle un posto più degno.

Come un posto migliore si potrebbe pur dare ad una preziosissima Annunciazione di Girolamo di Benvenuto (342), collocata ora non lungi dal corridoio, nella sala VIII. Essa, in un'orrida cornice, è abbandonata in un angolo presso la finestra dove si scrosta e si squama, mentre tanti altri quadri, che non reggono al confronto, sono messi in buona luce a far pompa delle loro mediocri qualità.

E poichè parlo dell'Accademia di Siena, mi sia lecito formulare un voto, e cioè ch'essa venga riorganizzata con criterî più moderni di quelli che presiedettero all'odierno suo ordinamento, pel quale a me sembra si sia tenuto conto, nell'appendere i quadri, delle loro dimensioni più che del loro intrinseco valore. Nè sarebbe male dare alle più belle opere una cornice decente. Così, ad es., nella stanza II, nell'angolo di destra dove giunge poca luce, havvi la magnifica Annunciazione di Ambrogio Lorenzetti (88), rinchiusa fra quattro pezzi di legno, cui un imbianchino diede una brutta tinta giallo-scuro: e lo stesso individuo forse coprì d'oro i bordi della curiosa ed interessante allegoria di Pietro Lorenzetti che sta di sotto. Se una mano esperta, quanto rispettosa dell'opere di quei grandi maestri, togliesse a queste due tavole il denso strato di sporcizia che ne offusca le tinte, se il manto della Madonna e dell'Angelo nell'Annunciazione ripigliassero il loro naturale colore, che festa ineffabile degli occhi, e così, se nell'allegoria scomparisse il velo grigiastro che tutto ricopre, tutto annebbia, quante bellezze or perdute ritornerebbero in luce! Ma quanti sono in Italia i restauratori che toccano i quadri e non li sciupano, che li rimettono in valore senza nulla togliere e sopratutto senza nulla aggiungere? Per ciò non osiamo quasi formulare apertamente il nostro desiderio. Di Ambrogio Lorenzetti vediamo ancora in questa sala un altro capolavoro, (65) una piccola tavola meravigliosa pel colore, per la composizione, per la grazia delle figure, che a buon diritto quella esperta e dotta conoscitrice dell'arte senese, miss L. Olcott (1) chiama uno dei tesori più preziosi della galleria. Pur troppo nell'ultima mia visita notai come nel centro si fosse prodotta una scrostatura e nel margine una crepa dovuta, secondo me, al provvedimento preso di recente di inchiodare i quadri. Si rende certo in tal modo più difficile l'asportazione, ma le tavole costrette di sopra e di sotto facilmente si piegano e si fendono, senza contare poi che, nel caso disgraziato di un incendio, tutto diverrebbe preda delle fiamme.

Se questa mia non fosse già troppo lunga, anche a costo di attirarmi i fulmini degli egregi cittadini che reggono le sorti dell'Accademia, io mi permetterei di formulare alcune modeste osservazioni, di rivolgere loro alcune domande. Perchè ad esempio le angeliche Madonne di Neroccio e di Matteo di Giovanni stanno relegate in un oscuro stanzino mentre in altre sale, ad esempio nella XI così piena di luce, noi vediamo tanti quadri che certo non recano alcun lustro a questa che è per me una fra le nostre più preziose ed interessanti raccolte?

GUIDO CAGNOLA.

(1) Guide to Siena by William Hlyroood & Lucy Olcott, Siena-Torrini 1903.

Bibliografia

= « **The Burlington Magazine** » Dicembre-Gennaio — Fra i vari articoli di questa bellissima Rivista che trattano vari e diversi soggetti ne notiamo due che specialmente interesseranno il pubblico italiano. L'uno è scritto da un nostro concittadino, il conte Emiliano di Parravicino, che illustra con molta esattezza e molta erudizione tre mazzi di carte da tarocco. Il primo, eseguito da Marziano da Tortona per Filippo Maria Visconti e tuttora in possesso della ducale famiglia Visconti, il secondo da Antonio di Cicognara nel 1484 pel Cardinale Ascanio Sforza, posseduto ora in parte dal Conte Colleoni ed in parte dalla galleria Carrara di Bergamo e finalmente il terzo di proprietà del Signor Giovanni Brambilla. — *Alcune note sopra una recente critica dell'arte del Sassetta.* Con questo titolo il Signor Langton Douglas, sotto parvenza di voler fare una critica spassionata e serena di uno scritto sul Sassetta comparso nel B. M. di Settembre-Ottobre 1903, ha una violenta filippica contro il suo autore Mr. Bernhard Berenson e contro un altro appassionato cultore dell'arte senese Mr. Mason-Perkins. Non abbiamo alcuna veste per istituirci paladini di questi critici ma non possiamo a meno di manifestare il nostro stupore nel trovare un articolo così personalmente acre in una Rivista la quale anche nell'ultimo fascicolo lamentava a buon diritto che gli studiosi d'arte sembrassero animati l'uno contro l'altro da ingiustificati rancori. Si direbbe quasi che Mr. Langton Douglas, per aver pubblicato una storia di Siena, creda che a nessun altro più sia concesso scrivere di quella città e di quell'arte che vi fiorì nel Medio-Evo, a meno che le ultime scoperte fatte dal Berenson in Francia di quadri del Sassetta non abbiano eccitato la sua gelosia. D'altra parte la fama del Berenson in Europa e fuori è stabilita sopra basi troppo solide perchè gli attacchi rivolti contro di lui possano diminuirla, e quanto al Mason-Perkins, i suoi recenti scritti provano com'egli si sia acquistato una meritata autorità fra i critici dell'arte nostra. Le accuse rivolte contro di loro da Mr. L. D. sono troppe numerose perché lo spazio ci conceda di prenderle in esame: solo ci sia permessa una semplice osservazione: per combattere i suoi avversari e le loro attribuzioni egli adopera gli stessi argomenti, istituisce i medesimi confronti, scende all'esame più dettagliato dei particolari. Il che proverebbe la verità di quanto asseriva il Berenson (1) e cioè che i paragoni, lo studio delle mani, delle orecchie, delle pieghe, sono ottimi mezzi pel *connaisseur*, mezzi

(1) The Study of criticism of Italian Art.

però che a poco servono se a questi manca il colpo d'occhio, l'acume speciale e quell'intuizione che si perfeziona ma non si acquista se già non la si possiede. Il Signor L. D. sembra credere che egli solo abbia tali doti preclare di cui gli avversari suoi sarebbero del tutto privi. Ai posteri l'ardua sentenza. Noi siamo grati ai cultori dell'arte nostra che le portano il contributo dei loro studi ma auguriamo che le polemiche si mantengano sempre in un campo elevato e non scendano ad incresciose personalità le quali ingenerano sempre il sospetto che la vanità personale sia l'ispiratrice delle loro parole. — *Alcune note sui pittori primitivi milanesi Butinone e Zenale di Herbert Cook.* L'A., dopo aver passato in rassegna le opere del Butinone secondo gli studi più recenti sul pittore Trevigliese di Malaguzzi Valeri (Pittori lombardi del quattrocento), del dott. N. Suida, e del Seidliz aggiunge alla loro lista due dipinti. Sarebbero questi una Madonna col Putto appartenente al Sig. H. Jeykill di Londra e l'altro un panello coi S. Lorenzo e Giovanni evangelista di proprietà dei Signori Dowdeswell pure di Londra. G. C.

= Sotto il titolo: « *The Problem of Fiorenzo di Lorenzo of Perugia — a critical and historical study* » (Perugia, Domenico Teresa, Roma, Loescher e C.) Mrs. **Jane Carlisle Graham** vorrebbe darci un riassunto del poco che si conosce intorno alla vita del pittore, alquanto negletto, Fiorenzo di Lorenzo e passa in rivista le sue opere autentiche e quelle che gli vengono attribuite.

Finchè Mrs. Graham si limita alla parte puramente storica del soggetto e si appoggia sull'autorità confortante di documenti che sembra aver studiati con cura e diligenza, non abbiamo che lodi da prodigare ai suoi sforzi. Di gran cuore ci uniamo a lei anche nei suoi apprezzamenti generali sul talento di Lorenzo. Quando, però, essa vuole accingersi ad analizzare in modo dettagliato l'artista e le varie sue opere, ci vediamo costretti a moderare sensibilmente i nostri elogi.

Qui la gentile autrice dimostra chiaramente che appartiene a quella numerosa e sempre crescente schiera di dilettanti che da qualche tempo scrive sulle cose d'arte con una facilità e sicurezza non sostenute nè da alcuna necessaria preparazione, nè da quelle cognizioni che sole possono giustificare chi si occupa di soggetti pur troppo così leggermente trattati oggi giorno. Come avviene agli scrittori di questa categoria, Mrs. Graham professa un nobile disprezzo per quello che essa si compiace di chiamare: « Nuova critica d'arte ». E spinge a tal segno questo disprezzo o, per dir meglio, quest'odio, che a volte il suo libro sembra una polemica contro la critica d'arte in generale, anzichè uno studio su di un artista e sulle sue opere. Questa attitudine di dichiarata ostilità verso i rappresentanti e i difensori della critica scientifica e del *connaissenrship* è, come sempre, basata sulla scarza conoscenza del loro sistema e dei loro metodi.

Mrs. Graham sembra avere un orrore speciale per le attribuzioni delle pitture, eppure, come gli altri, anch'essa talvolta non resiste alla tentazione e cade in quel vezzo che tanto condanna in altrui. E' superfluo il dire che i suoi sforzi in questa direzione non sono molto convincenti. La sorprendente sicurezza colla quale essa nega le accurate e prudenti attribuzioni dei critici più seri non è eguagliata che dagli stessi curiosi suoi sforzi nel voler attribuire a Fiorenzo certi quadri che sono evidentemente opera non del maestro ma di alcuni pittori della sua scuola.

E' da notarsi poi come nelle sue citazioni di giudici autorevoli essa non distingua il *vero critico d'arte* dal semplice *scrittore di cose d'arte,* ed è questa un'altra delle caratteristiche che Mrs. Graham divide con molti suoi pari.

Finalmente tutto lo spirito del libro è poco all' unisono colla modestia della prefazione. Infatti la modestia, che si suppone sia generalmente un attributo femminile, non è evidentemente la virtù più saliente dall'autrice. Basti, per esempio, citare una sola frase della sua conclusione nella quale si proclama il primo serio studioso di Fiorenzo e dell'arte sua.

Questi difetti ci sembrano tanto più deplorevoli inquantochè dividiamo pienamente l'ammirazione di Mrs. Graham per il soggetto della sua monografia.

In ogni modo essa lascia il « *problema* » all' istesso punto in cui lo aveva preso a considerare, cioè: insoluto. Nulla poi scusa o giustifica il suo tono aggressivo contro la « Critica Moderna » la quale invece ha tanto contribuito nel conferire a Fiorenzo quella *personalità artistica* che gli è oggi riconosciuta.

Giudicato nel suo insieme il libro di Mrs. Graham aggiunge ben poco alle nostre precedenti cognizioni su Fiorenzo *come uomo* e meno ancora *come artista.* Il maggior merito dl questo lavoro stà nell'accurata raccolta e traduzione di tutti i documenti conosciuti intorno al maestro e nella riproduzione fotografica delle pitture sue e della sua scuola, alcune delle quali sono pubblicate ora per la prima volta ed hanno un valore reale.

L'edizione elegante e di insolito buon gusto, le numerose illustrazioni benissimo eseguite, fanno onore all'Unione Tipografica Cooperativa di Perugia, d'onde esce il volume. F. M. P.

= La monografia d'**Ernst Steinmann** sul Botticelli già pubblicata nella raccolta *Künstler-Monographien* diretta da H. Knackfusz, ha ora avuta la sua seconda edizione. Questo fa fede del successo di tale lavoro intorno al celebre maestro fiorentino, lavoro che ora esce, come si direbbe, messo al corrente delle ultime scoperte e degli ultimi studi. Forse lo Steinmann è un po' ottimista nell'attribuire al Botticelli alcuni dipinti che oramai la critica ha relegato nella produzione della scuola, ma in un tempo in cui si procede a decimare l'opera di molti artisti con vera esagerazione, questo procedere cautamente e con rispetto delle tradizioni ha il suo lato simpatico e lodevole. Infatti lo Steinmann ci piace più quando continua ad assegnare al Botticelli il *Deposto* del Museo Poldi-Pezzoli e alcuni quadri di Berlino, che non quando, derogando dalla consueta cautela, attribuisce al Botticelli il ritratto femminile del Museo d'Altenburg e lo identifica per Caterina Sforza.

= Gazette des Beaux Arts. Dicembre. *I recenti acquisti del Louvre* (1900-1903). — Il sig. H. Chennevière rammenta la compera, anteriore però al 1900, del San Sebastiano del Perugino, proveniente dalla Galleria Sciarra, della Madonna che il Francia dipinse pel senatore Bolognese Filippo Guastavillani e finalmente di un quadro del Bonifazio rappresentante la donna adultera. Nel 1902 Mr. de Vandeuil regalava al Museo varie tavole di artisti Veneziani fra cui un ritratto attribuito a Giovanni Bellini ed uno al Catena, nonchè quello di una donna di Paris Bordone. Nella Scuola Olandese pure gli acquisti non furono di piccolo valore, poichè noi troviamo fra gli autori delle opere Quinten Massys, B. Van Orley e Gherardo di Haarlem il fondatore della scuola neerlandese nel XIV secolo. — *Due vite di vescovi,* **Louise Villier**. L'autore passa in minuta rassegna i medaglioni scolpiti nei fianchi del Portale della Calenda nella cattedrale di Rouen che attribuisce ad artisti della fine del XII e del principio del XIII secolo. Mr. **R. Marx** scrive di Albert Lebourg, artista contemporaneo, Mr. **P. de Nolhac** sopra un disegno inedito di Moreau il giovane mentre Mr. Marquet de Vassalot ha un articolo sulla esposizione retrospettiva tenutasi a Dinan nel 1902 di oggetti fiamminghi in latta, per la maggior parte acquamanili, arredi domestici, candelieri, ecc.

= Prima del 1870, il dato al quale più comunemente si ricorreva per definire la caratteristica di Roma, era quello del numero rilevante di chiese: « trecentosessantacinque chiese, una per ogni giorno dell'anno », ecco la frase che si giudicava più adatta a rilevare la singolarità e la ricchezza della città eterna. Certo la importanza delle rovine dell'epoca imperiale non si intendeva con ciò di negare, ma passava in seconda linea rispetto alle testimonianze dei diciotto secoli di predominio religioso. Divenuta capitale del regno, vi fu nella fisionomia di Roma un profondo turbamento: la caratteristica sovrapposizione di memorie riferentesi a due periodi storici ben distinti, si trovò sconvolta da nuove condizioni di fatto che, nella stessa loro attuazione impellente, erano le meno propizie a rispettare e ad assecondare la legge naturale di adattamento: e la città che aveva nei bassi tempi subìto la forza brutale delle invasioni, si trovò esposta ad una nuova invasione, la quale non mancò a sua volta

di qualche effetto brutale, sia per la impreparazione dell'ambiente ad adattarsi ai rinnovati suoi destini, sia per la scarsa conoscenza, da parte dei nuovi invasori, delle ragioni storiche e della particolare fisionomia della città. Si ebbe quindi un non breve periodo di tempo, quasi esclusivamente dedicato a quel complesso di opere urgenti di viabilità, di tracciati di nuovi quartieri, di sistemazione fluviale e di edificî pubblici, che non sempre riuscì a rispettare quelle ragioni ed a tener conto di quella fisionomia. Sembrava che lo scopo precipuo fosse quello di fare di Roma una città moderna, quasi si trattasse di riabilitarla in faccia al mondo e di metterla in grado di gareggiare colle altre metropoli di Europa, non pensando come già avesse una fisionomia sua propria, che le attribuiva un singolare prestigio, per ciò appunto da conservare scrupolosamente. Di molti errori commessi, il tempo disperderà il ricordo: ad altri sarà dato ancora di rimediare, almeno in parte, poichè già si nota in Roma, da qualche anno, una maggiore spontaneità nell'opinione pubblica a preoccuparsi delle questioni edilizie che direttamente si connettono a quella fisionomia. Ed è appunto in questa reazione contro le sopraffazioni di moderne esigenze, non sempre giustificate da una assoluta necessità, che va riprendendo importanza tutto ciò che concorre a narrare la lunga serie di vicende, da Roma attraversate: e mentre dalle traccie del periodo imperiale, in altri tempi considerate da un punto di vista prevalentemente pittorico, alla Piranesi, l'attenzione pubblica si va riportando con crescente interesse ai ricordi più remoti, avida dl scrutare la formazione di questo principale ganglio della storia, si ridesta altresì l'interesse per le memorie del periodo che tenne dietro a quella fase storica, ereditandone le attitudini e le energie dominatrici. Così le chiese, che ad ogni passo parvero, or sono pochi anni, soltanto d'inciampo alla vagheggiata trasformazione di Roma nella rivale delle altre metropoli, tornano a presentarsi come i naturali punti di riferimento per ricomporre un ricco materiale di memorie, costituenti una singolare attrattiva della città.

Una storia generale delle chiese di Roma si aveva nei poderosi lavori del De Rossi, dell'Armellini, del Marucchi, mentre in questi ultimi decenni le svariate ricerche d'archivio e gli studî di D. Gnoli, di Steimann, di E. Müntz, di A. Venturi, del Fraschetti, dell'Hermanin, del Mazzanti ed altri, sparsi in riviste d'arte, hanno arrecato un contributo che attende di essere assimilato in una ricomposizione della storia delle chiese di Roma, specialmente per quanto si riferisce ai primi secoli dell'êra cristiana. Ma rimaneva pur sempre il desiderio di una descrizione storica ed artistica dei monumenti, delle pitture e sculture nelle chiese di Roma, svolta in forma metodica e succinta, così da costituire la pratica e sicura guida per chi, non essendo in grado di consultare le opere di grande mole e gravemente erudite, si trova a dover vagare di chiesa in chiesa, spesso alla ventura, ridotto a riportare l'attenzione solo sulle opere delle arti maggiori, o consacrate da quella fama convenzionale che spesso aiuta a far passare inavvertite altre opere non meno degne di studio e di ammirazione. A questa lacuna volle riparare **Diego Angeli** con un volumetto, dal titolo: *Le chiese di Roma* (Tip. Editr. D. Alighieri, Milano-Roma) saggiamente ordinato, chiaro e preciso, concedente di trovare in modo rapido le indicazioni storiche relative alle varie chiese della capitale, le quali, più che qualsiasi Museo, raccolgono documenti preziosi dell'ingegno umano, dai musaici primitivi e dalle rozze sculture del V secolo, fino alle statue del Canova ed alle pitture del Maccari, a traverso gli splendori del rinascimento e le esuberanze di quel barocco che oggi, nel nome del Bernini, ha saputo ottenere la sua riabilitazione dopo che un immeritato discredito era passato su quel periodo d'arte, tanto vitale da abbracciare un mondo ed una civiltà, e che in Roma raggiunse il maggiore splendore. Così, chi fra le cure incalzanti degli affari, fra le agitazioni sociali e le preoccupazioni politiche che costituiscono la vita esteriore della capitale, andrà ricercando un istante di quiete, di sosta, di oblìo nelle penombre e nei silenzî delle chiese, potrà nel volume di Diego Angeli trovare il compagno, l'amico che lo scorterà fra le gotiche navate di Santa Maria sopra Minerva, come sotto le pompose vôlte di Sant'Ignazio e del Gesù, fra gli svelti colonnati di Santa Maria Maggiore e di San Giovanni Laterano, come fra le penombre di Sant'Agnese e di San Lorenzo fuori le muri. *polifilo.*

= Il prof. **Andrea Moschetti** ha pubblicato a commento delle fotografie dei fratelli Alinari della *cappella degli Scrovegni* a Padova un breve cenno illustrativo del monumento, in francese, accompagnato da piante esplicative, con la solita dottrina e serio metodo storico. Gli studiosi dell'arte aspettano dal prof. Moschetti l'annunciato volume sulla cappella stessa che sarà edito, certamente con l'usato lusso tipografico, dallo stabilimento Alinari.

= **Pelco Bacci.** *Note e documenti sulto « Scalabrino » e attri pittori pistoiesi del XVI secoto* (nel *Bollettino storico pistoiese* A. V. Fasc. 4),

E' uno studio accurato su G. B. di Piero di Stefano Volponi detto lo Scalabrino sul quale fin qui non si avevano notizie sicure. Nacque a Pistoia nel 1489. Si dedicò all'arte giovanissimo: l'autore segue l'artista anno per anno, e ne ricorda le opere su documenti inediti: fu, si può dire, il pittore ufficiale dell'opera di S. Jacopo tanto vi prestò l'opera sua: con lui lavorarono molti altri artisti di cui in questo scritto troviamo abbondanti notizie. Il pittore morì a 72 anni; le sue opere a Pistoia provano un influsso peruginesco. Allo scritto del Bocci seguono diversi documenti. M.

= **Iacopo Gelli.** « *Il raccoglitore di oggetti minuti e curiosi* » (Manuali Hoepli - Milano, 1904). E' un utile manuale indispensabile per i raccoglitori, tanto numerosi oggi, di piccoli oggetti d'arte o d'industria, in ferro, in carta, in legno, dagli almanacchi alle tabacchiere, ai ventagli; è utile sopratutto a chi vuol saper distinguere il falso dal buono. Il volumetto è redatto in forma piana e chiara e (caso abbastanza raro in questa serie che conta molte cose abborracciate senza metodo critico), una garbata erudizione abilmente dissimulata, serve di guida e di traccia all'autore nell'intricato labirinto dei mille prodotti di cui è obbligato a parlare. Il volume è corredato di numerose incisioni.

= Il numero di Gennaio 1904 dell'*Emporium* di Bergamo, ricco e interessante, ha un articolo di **Romualdo Pantini** « *nel V centenario di Masaccio* » corredato di belle illustrazioni e uno sul *palazzo Farnese* pure illustrato, entrambi redatti con dottrina e con genialità.

Roma. — Una scoperta alla Basilica Massenziana.

Demolendosi un muro medioevale che ne costruiva l'accesso, tornò alla luce nella Basilica di Massenzio al Foro Romano, una scaletta a chiocciola del IV secolo. La scaletta trovasi alla testata occidentale della Basilica, prospiciente il *Forum Pacis* di Vespasiano, è costruita nello spessore del muro a picco, e le rampe rettilinee conducono ad una torricella circolare. Il vano della scala era pieno di calcinacci e materiale caduto dalla vôlta o trosportato lentamente da infiltrazioni d'acqua; essa è in perfetto stato di conservazione col sostegno cilindrico centrale d'opera laterizia, a vôlta elicoidale. Le rampate sono a magnifici tegoloni, molti dei quali portano impresso il bollo di fabbrica. La cima della scala essendo troncata, si spera ripararla per riattivare l'accesso alla vasta terrazza che serve di copertura alla Basilica.

A Roma è morto il **Comm. AURELIO GOTTI** accademico della Crusca, nato a Firenze il 16 Marzo 1834.

Laureato a Siena nella facoltà di legge, si dedicò poi agli studi delle lettere; commentò antiche scritture, diede prova di gusto e di erudizione. Fra le molte sue opere ricordiamo la *Storia delle Gallerie di Firenze*, *di Palazzo Vecchio*, la *Vita di Michelangelo.*

Fu ispettore della Scuola Primaria poi direttore delle RR. Gallerie e Musei di Firenze.

Noi rimpiangiamo la perdita che le arti belle fanno d'un uomo il quale ad eletto ingegno univa profonda coltura e grande operosità.

MENOTTI BASSANI & C. Editori — BATTISTA BIASSONI *responsabile.*

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano

Caratteri appositamente fusi dalla Ditta NEBIOLO & C. - Torino - Milano - Genova.

Bergamo. — Un quadro attribuito a Giambellino e un processo.

I lettori della *Rassegna* conoscono la *Risurrezione di Gesù Cristo* già in casa del conte Roncalli a Bergamo e venduta all'estero e precisamente a Berlino dove figurerà fra le altre opere italiane di quella galleria. Il nostro periodico ne diede la riproduzione accanto a quella del quadro di Tiziano del palazzo ducale di Urbino, nel fascicolo novembre-dicembre 1902.

Al Tribunale di Bergamo ebbe luogo il processo contro il conte dott. Francesco Roncalli di Bergamo, il prof. Luigi Grassi, di Genzano (Roma), dimorante a Firenze, pittore e negoziante di oggetti d'arte, e Marinelli Costantino, mediatore, esso pure dimorante a Firenze.

Ecco l'accusa che li riguardava.

Il conte Roncalli ed il prof. Grassi del reato di cui all'art. 12 delle Sovrane Risoluzioni 19 settembre e 23 dicembre 1818, modificate dalla Sovrana Risoluzione del 19 aprile 1827, tuttora vigenti, per avere in epoca imprecisata ed approssimativamente nel marzo 1902 clandestinamente esportato all'estero (Museo di Berlino) il quadro *La Risurrezione di Cristo*, oggetto d'arte di sommo valore (centomila lire) di proprietà del conte; nonchè del reato di cui all'art. 4 della legge 26 dicembre 1901, N. 524, che approva la convenzione per l'acquisto della Galleria Borghese; per avere frodato l'erario colla clandestina esportazione del quadro della tassa fissata nella misura del 5 per cento.

Il Marinelli era accusato di concorso nei detti reati.

Fra i testi figuravano: il dott. Corrado Ricci, il prof. Giulio Cantalamessa, direttore delle R. Gallerie di Venezia, il dott. Giorgio Bernardini, il prof. cav. Aristide Dragoni, presidente del Circolo Artistico di Bergamo. il prof. Virginio Muzio, insegnante all'Accademia di Brera, il prof. cav. Gaetaao Mantovani, ispettore dei monumenti di Bergamo, ecc. ecc.

Il procedimento fu iniziato dietro denunzia avanzata dal Ministero della pubblica istruzione con nota 7 dicembre 1902.

Detta nota comincia col dire che verso i primi di settembre del 1902 il direttore delle R. Gallerie di Venezia cav. Giulio Cantalamessa, per confidenze avute da ottima fonte, segnalò al Ministero l'avvenuta vendita al Museo di Berlino e l'esportazione dall'Italia del famoso quadro *La Risurrezione di Cristo*.

Quel quadro notissimo a tutti gli studiosi d'arte e del quale esiste la riproduzione fotografica, eseguita dallo stabilimento Taramelli, era una volta attribuito a Cima da Conegliano; il Ludvig lo attribuì al Giambellino, il Venturi, il Moretti, il Frizzoni ed altri a Marco Basaiti.

Secondo il giudizio del prof. Cantalamessa il quadro fu dipinto dal Giambellino fra il 1475 e il 1479 per la cappella Sozzi in S. Michele di Murano. Francesco Sansovino nella sua *Venetia città nobilissima* è il più vecchio scrittore che parli di quel quadro attribuendolo a Giambellino; egualmente a questo maestro lo attribuisce Carlo Ridolfi. Marco Boschini lo attribuisce a Cima da Conegliano: altri ad altri.

Ora, osservò il Cantalamessa, se il quadro fu dipinto prima del 1460, non può essere del Cima, che in quel tempo non era ancora ventenne: non può essere del Basaiti, le cui opere non appaiono che un decennio più tardi; non può essere di Bartolomeo Veneto, del quale non esistono opere anteriori ai primi anni del secolo XVI.

Il prof. Cantalamessa affermò che una lunga e ripetuta osservazione della fotografia lo rese dispostissimo a rimuovere ogni dubbio intorno alla più insigne delle attribuzioni proposte, la quale è anche più vicina all'origine, come si apprende dalle parole del Sansovino.

Secondo il prof. Cantalamessa, dunque, l'opera è veramente del Giambellino, il cui sentimento personale, il cui lirismo, la cui mano gli sembrano manifestissimi nella stessa fotografia.

E', egli dice, Giovanni Bellini nel momento di una felice evoluzione, quando si va liberando dei modi mantegneschi e matura il nuovo stile, di cui doveva dare mirabile saggio pochissimi anni dopo, nel dipingere la pala di San Giobbe. Perciò il quadro uscito d'Italia è da segnalare fra le opere di pregio elevatissimo.

Esso è ad ogni modo un quadro d'importanza somma, anche perchè ad esso si è indubbiamente ispirato il Tiziano per la sua *Risurrezione*, attualmente conservata nel palazzo ducale di Urbino.

Il dott. Guglielmo Bode, direttore del Museo di Berlino, attribuisce anch'esso e recisamente il quadro al Giambellino e come tale lo espose nel suo grande istituto.

Ma il Tribunale mandò assolti tutti gl'imputati per inesistenza di reato e il quadro figura ormai nella Galleria di Berlino.

Maddaloni. — La torre in pericolo.

Anche Maddaloni avrà il suo crollo. Non sarà un campanile, ma sibbene la vecchia e storica torre del maniero feudale, che *stanca*, sfinestrata, screpolata, scossa di continuo dalle mine della sottostante cava di pietre, darà finalmente ed inesorabilmente un addio al bel cielo, che per secoli e secoli ha sorriso sopra di lei.

Ora, si domanda, se il crollo avvenisse, come è molto probabile, dal lato della città, non costituirebbe esso un grave pericolo per gli edifici più prossimi al colle? e non potrebbe a questi pericoli ovviarsi con savi e preventivi provvedimenti dell'autorità competente, cercando di assicurare il pittoresco rudere?

Parigi. — Un soffitto del Tiepolo al Louvre.

Il Museo del Louvre ha acquistato un piccolo soffitto dipinto dal Tiepolo proveniente dall'oratorio del palazzo Grimani di Genova e rappresentante la *Vergine in gloria*.

Parigi. — Un castello storico donato all' Istituto di Francia.

Il sig. Giacomo Siegfried ha regalato all'Istituto di Francia il castello storico di Langeais, situato a 23 km. da Tours, nella valle della Loira, che s'innalza maestoso ed imponente sopra le sponde del fiume. Il castello venne costruito nel X secolo. L'ultimo suo possessore, Giacomo Siegfried, lo ha restaurato completamente ed ha reso a quella magnifica dimora il suo aspetto primitivo, ammobigliandolo secondo lo stile medioevale e trasformandolo in un vero museo dell'epoca.

Parigi. — Vandalismi.

A Levallois Perret presso Parigi sotto una miserabile tettoia giacevano delle magnifiche scolture della Rinascenza: frammenti di un grande fregio con amori, guerrieri e sirene, pinnacoli, nicchie, portali adorni dei fogliami e rabeschi, busti e medaglioni. Erano questi i melanconici avanzi del castello di Montal nel dipartimento del Lot, da cui per la seconda volta avevano strappate le sontuose decorazioni. Due superbi busti vennero comprati dal Louvre, altri pezzi dall'*Union des arts décoratifs*; ma se questi saranno ammirati anche soli non potranno mai costituire il mirabile insieme di cui erano parte. Il castello erge sempre le sue torri e le sue moli imponenti, ma le mura spoglie gridano vendetta contro i barbari vandalici.

Parigi. — Scavi.

Il capitano G. Cros ha ripreso per conto del Governo Francese le escavazioni di Tesso nell'antica Caldea praticate già da Mr. de Sarzec e interrotte per la di lui morte. Per prima scoperta fu trovata una statuetta decapitata in diorite, di un principe, la cui testa era già al Louvre.

Douai. — Scoperta di un quadro del Ténier.

Un fortunato raccoglitore di oggetti d'arte comprò ad un'asta di oggetti appartenenti ai Benedettini espulsi in virtù della legge Combes, per la modesta somma di 20 franchi un quadro quasi tutto ricoperto da un denso strato di polvere. Ripulito la testa, si trovò dinnanzi ad un' opera di quell'interessante pittore.

Londra. — Vendita.

Due vasi celesti della China con fogliame e decorazione in oro, montati dal Caffieri in bronzo, stile Luigi XV furono venduti a Londra all'antiquario Mr. Seligman per l'enorme somma di 5650 ghinee.

Berlino. — La statua di Salmanassarre II.

La *Kölnische Zeitung* ha da Bagdad che la spedizione archeologica tedesca ha disotterrato la statua di Salmanassarre II, danneggiata solo al capo e al fianco sinistro e portante molte iscrizioni.

Leggiamo poi nei giornali che il Sultano ha mandato in dono all'Imperatore di Germania molte casse ripiene di sculture tratte dalle rovine d'un castello costruito nel I secolo dopo Cristo.

Assortimento
Ricchissimo
di Caratteri
e Fregi
Ultima Novità.

P. Albé & Figlio

Premiata Fonderia Tipografica

Milano
Corso Vigentina N. 50-52

Malattie nervose

Gabinetto di Elettricità Medica

MILANO - Via S. Andrea, 11

DIRETTORE DOTT. CARLO LURASCHI

VISITE e CURE dalle 10 - 12 alle 3 1/2 - 6 pom. tutti i giorni meno la Domenica

ELETTRICITÀ - MASSAGGIO

Doccie - Bagni di luce - Raggi X, ecc., ecc.

CURE SPECIALI { per togliere le macchie della pelle
per la paralisi pausale
per l'asma

DIPLOMA D'ONORE, TORINO 1898 — MEDAGLIA D'ORO, PARIGI 1900

FONDERIA DI CARATTERI E FABBRICA DI MACCHINE

DITTA NEBIOLO & C. - TORINO

SOCIETÀ IN ACCOMANDITA PER AZIONI - CAPITALE L. 3.000.000 INTERAMENTE VERSATO

Impianti di Tipografie in brevissimo tempo

750 Operai — 150 Cav. di forza

FILIALI: MILANO - GENOVA - PARIGI - BUENOS-AYRES

"APOLLON" in 15 gradazioni

Matite nere finissime per Artisti, Ingegneri ed Architetti * * * * * * * *

In vendita presso le principali Cartolerie.

Chiedere sempre la Marca di fabbrica (2 martelli incrociati)

JOHANN FABER - Norimberga.

Premiato in tutte le Esposizioni.

KOH-I-NOOR

Matite nere finissime in 16 graduazioni

per Artisti, Ingegneri ed Architetti

Specialità delle premiate Fabbriche di L. & C. HARDTMUTH

(Vendonsi nelle principali Cartolerie del Regno)

Esposizione Universale Parigi 1900 GRAND PRIX la più alta onorificenza

BUDWEIS-VIENNA

La presente Rassegna è stampata con inchiostri della Casa CH. LORILLEUX & C.

Anno IV. - N. 3 Milano: Marzo 1904

RASSEGNA D'ARTE

DIREZIONE:

GUIDO CAGNOLA — FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI — CORRADO RICCI

Sommario:

GUSTAVO FRIZZONI: Alcuni appunti critici intorno alla Galleria di Verona (*con sette incisioni*). — FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI: Un trittico di Butinone nella Pinacoteca Comunale di Milano (*con una incisione*). — GUIDO CAGNOLA: Intorno a Jacopo Bellini (*con sei incisioni*). — O. SCALVANTI: Le coppe amatorie del secolo XVI nelle Majoliche di Deruta (*con due incisioni*). — A. BALLETTI: Alfonso Ruspagiari e Gian Antonio Signoretti, Medaglisti del secolo XVI (*con due incisioni*). — MARY LOGAN: Di alcuni capo-lavori d'arte italiana nelle collezioni americane (*con una incisione*). — R. H. H. CUST: Corrieri Artistici (*con due incisioni*). — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:
nel Regno 10 *Lire*
per l'Estero Lire 11.

Direz. e Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI E C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1 *Conto corrente colla Posta.*

Cronaca.

Torino. — L'incendio della Biblioteca Nazionale.

I lettori hanno già appreso dai giornali il grave disastro che ha funestato il mondo degli studiosi e degli artisti. Qui ricordiamo che la Biblioteca Vittorio Emanuele data dal 1820, avendo Re Vittorio Amedeo II fatto dono della sua biblioteca privata alla città di Torino per oggetto di studi. Poscia nella medesima si accolsero man mano 200,000 volumi circa, 4138 manoscritti, 1905 incunabuli e stampe del secolo XV. Oltre alla preziosissima suppellettile dei detti manoscritti di Casa Savoia e 70 provenienti dall'Abbazia di Bobbio, possedeva codici orientali, arabi, copti, persiani, turchi, catalogati, fogli di palma scritti in lingua malabarica e tamulica, 400 codici greci, dell'Asia e della Malesia (alcuni tibetani, unici esemplari).

Vi erano fra gli altri: il Commentario dei profeti Minori di Teodoreto, con stupende miniature bizantine, 1200 codici latini, tra cui i palinsesti di Cicerone, di Cassiodoro e del Codice Teodosiano.

Un elenco particolareggiato di cimelii rari posseduto dalla Biblioteca devastata dall'incendio in modo irrimediabile è stato pubblicato dall'editore F. Casanova e lo cito per gli studiosi. (V. pure la sua recente *Guida Artistica di Torino*, scritta in parecchie lingue).

I bibliofili lamenteranno la scomparsa di messali, salteri, poemi cavallereschi miniati da autori insigni, fra questi il *Roman de la Rose*, il *Roman de Lancellot* del 1491 ed un esemplare membranaceo della Bibbia Plantiniana donata da Filippo II di Spagna ad Emanuele Filiberto.

La sala dei manoscritti distrutti e avariati conteneva alcune migliaia di volumi fra codici antichi, documenti e una piccola parte potrà forse salvarsi, benchè avariata; ma sarà un lavoro lunghissimo farne l'elenco, perchè la maggior parte dei bruciacchiati sono poco riconoscibili. Ne riparleremo.

Torino. — Miserabili avanzi del libro d'Ore del Duca di Berry.

L'incomparabile codice miniato detto *Les heures de Turin* è stato ritrovato fra i resti dell'incendio della Biblioteca, ridotto a due pacchetti di pergamene raggrinzite, ma ancora decifrabili.

Sono tre pezzetti di carbone, che per la violenza del fuoco è divenuto granuloso, nerissimo e lucente, come tre croste di pane carbonizzato.

Il bibliotecario Carta si propone di tentare di separare i pezzetti di pergamena che formano quei tre grumi nerastri, in cui forse qualche altra iniziale e qualche altro pezzetto di miniatura potrà apparire. Ma siccome essi appartengono alla parte inferiore del volume, è probabile che delle miniature maggiori e poste superiormente non se ne ritrovi nemmeno un lembo: e, data la forma semiglobulare, si comprende che i pezzetti ora in vista sono i più considerevoli.

Bologna. — Le tombe degli Albergati in S. Fransesco.

In San Francesco fu riaperta il dì di Natale la cappella Albergati; essendo compiuti i lavori di restituzione ai loro primitivi luoghi degli antichi monumenti di Vianesio seniore e di Vianesio juniore che, tolti di là nel 1804, erano stati portati al cimitero pubblico.

Bisogna essere ben grati alla cortesia della signora contessa Zanucchi e degli altri eredi Albergati che concessero il trasloco di quelle preziose opere d'arte, e al Municipio che favorì il proposito della Fabbriceria; giacchè, massime uno dei monumenti, quello di Vianesio il vecchio, è forse la più delicata ed elegante scoltura architettonica della fine del quattrocento che Bologna possegga. Così questo cimelio è riavvicinato all'ammirazione dei cittadini e dei *touristi*.

Fu detto che sia opera di Francesco di Simone da Firenze; certo è lo stesso artista che architettò e scolpì gli ornati mirabilmente gentili di palazzo Sanuti (Bevilacqua).

Nel 1804 si lasciò in S. Francesco l'affresco, una gloria del Padre con angioletti, dipinta nello sfondo della trabeazione, ed ora felicemente vi riappare. Le vecchie guide le attribuiscono al Bagnacavallo, ma sembra invece opera di un pittore tradizionalista attardatosi anzi nelle novità della scuola del Francia.

L'iscrizione che ricordava cotesto Vianesio protonotario apostolico, *caro a cinque pontefici*, che quale prefetto di Roma aveva ritornato o in soggezione o in pace città e paesi molti del Patrimonio, era stata raschiata nel 1804. Monco, in lezioni scorretissime, il testo si rinveniva nei collezionisti d'iscrizioni del secolo XVIII. Quando nei manoscritti Oretti, alla Biblioteca Comunale, l'epigrafe fu trovata trascritta tutta, perfetta, in stampatello, colle sue abbreviature e penetrazioni di lettere: quasi un *fac-simile*. D'altronde nella lapide, per quanto raschiata, l'ombra di qualche lettera testimoniava di lor tipo e statura, Così che anche l'antica iscrizione ha potuto essere incisa in sua pristina forma.

L'altro monumento, posto al lato dell'*Epistola*, è della fine del secolo XVI, e viene attribuito a Lazzaro Casario. Ha i torti e i pregi di quella decadenza artistica. Le grazie se ne sono andate, ma una energica compostezza vi appare nell'insieme. Il mediocre gusto dell'epoca si manifesta sopratutto nella cima dove, cioè, cominciò a peccare il risorgimento. I panneggiamenti dipinti sul muro, che all'antica maniera avvolgono le due tombe, sono affrescati dal Casanova.

Così si può dire ricostituito in questa Cappella che gli Albergati tenevano fino dal 1322 un insieme monumentale che ricorderà quella famiglia ora spenta, per molte ragioni illustre e precipuamente per quel Nicolò, venerabile uomo e cardinale, alle cui mediazioni nei primi torbidi tempi del secolo XV mezz'Europa dovè dei trattati e dei giorni di pace.

Nell'occasione di questi lavori la vetrata colorita della grande bifora, opera dei pittori Champigneulle di Parigi, è stata sostituita da una *grisaille* a rulli, di tipo più schiettamente locale, studiata sopra frammenti di vetrate dipinte da bolognesi del secolo XV, di cui l'effetto è finissimo e vivente di delicate sfrazioni. Nella vetrata sono gli stemmi dei Conti Cavazza, donatori, ed essa esce dallo studio del nostro prof. Alfredo Fabbri esimio pittore su vetro che ne diresse l'esecuzione.

Questo ritorno dei monumenti Albergati ci fa desiderare che tutte le altre tombe per istoria o per arte interessanti in S. Francesco vi siano ricondotte presto. Il monumento può solo così rivivere nella integrità della sua bellezza storica.

Le trattative iniziate per riportarvi dal Cimitero la tomba Fieschi ora Malvezzi, altro bellissimo cimelio del secolo XV, la tomba del Zambeccari condottiero d'armi del secolo XVI, dovrebbero anzi essere estese a quante altre pietre sepolcrali e frammenti di tombe vi erano o furono ricoverate al Museo Civico nei cattivi giorni del tempio monumentale. Logicamente la critica moderna reclama che i Musei restituiscano ai monumenti quanto più è possibile delle loro spoglie preziose. I tempi sono abbastanza fatti sicuri dall'espansione della coltura, pensa l'illustre De La Sizerane, perchè molte antiche grazie possano da quei freddi carceri che sono i Musei, uscire di nuovo all'aperto e ritornare a lor luoghi natii, dove il sentimento e l'arte le posero perchè ad ogni ora e gratuitamente a tutta la gente irradiassero la virtù educativa della bellezza.

Bologna. — Antichi ruderi.

Nei lavori di demolizione di porta Mazzini, tornarono in luce gli avanzi d'un'antica porta che alcune notizie farebbero attribuire al 1280.

Per il tipo essa ricorda la porta Zamboni, ma è ancora più notevole, perchè l'arco verso città misurava una corda di sette metri.

Terni. — Causa per un quadro.

Anni addietro, gli eredi Rustici promossero causa contro questo Comune ed il Ministero della P. I., per rivendicare la proprietà d'un magnifico quadro di Benozzo Gozzoli, valutato oltre 100,000 lire, già esistente nella chiesa del soppresso Convento di Colle dell'Oro, eppoi assegnato dal Ministero alla Pinacoteca Municipale. Il Tribunale di Spoleto respinse la domanda degli eredi Rustici, che però ricorsero in Appello. La causa, tenuta per vario tempo in aggiornamento, fu quindi abbandonata, ed ora, essendo decorsi tre anni dalla data dell'abbandono, si è verificata la *perenzione giudiziale* degli atti d'appello che, oltre ad assicurare al Comune il godimento di quel capolavoro gli darà agio di rinfrancarsi delle spese fin qui sostenute.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO IV. MILANO - Marzo 1904 N. 3.

Alcuni appunti critici
intorno alla Galleria di Verona

(*Lettera aperta al Sig.* PIETRO SGULMERO).

Allorchè ebbi il piacere di salutarla a Verona nello scorso ottobre, Ella si compiacque manifestarmi il suo encomiabile proponimento di volere prendersi a cuore la sua nomina a direttore di codesto Civico Museo, accingendosi a dare mano ad un razionale riordinamento della pubblica pinacoteca. E all'uopo rivolse a me la lusinghiera richiesta di farle parte dei miei appunti che vi si riferiscono. Ora io vi rispondo volentieri, limitandomi ad accennare semplicemente certe opere intorno alle quali si possono avere dei dubbi, sia per quanto concerne la loro originalità, sia in relazione al vero autore cui vanno attribuite.

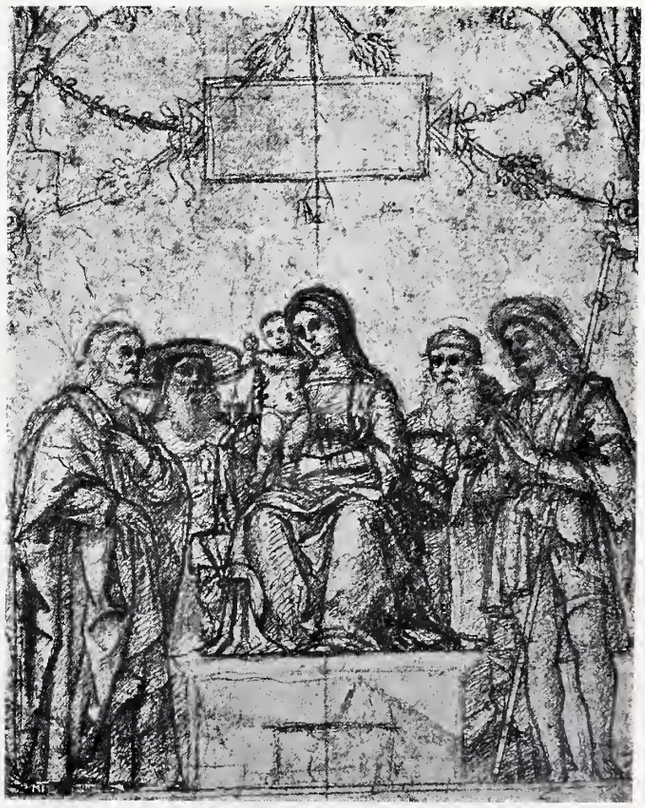
La galleria di Verona, quale la vediamo oggi, si può considerare costituita da tre parti distinte, cioè da quella formata dalle opere pervenute già molti anni or sono dalle chiese e dai conventi soppressi, da quella dovuta a lasciti di benemeriti cittadini, e da dipinti sopravenuti in seguito a cambiamenti e demolizioni eseguiti in città da pochi anni a questa parte.

Quest'ultima si compone essenzialmente di pitture a fresco staccate dai muri e accumulate ora nei locali del Civico Museo, certamente con sensibile detrimento dell'effetto voluto dai loro autori, i quali li avevano ideati ed eseguiti con ispeciali riguardi ai posti cui erano destinati. Ma, se i trasporti per imprenscindibili necessità dovevano essere effettuati, come unico mezzo di salvare dei dipinti di pregiati artisti, quali il Giolfino, il Morone, il Cavazzola e via dicendo, quello che si sarebbe dovuto evitare era di lasciarli poi deturpare da rozzi restauri che ne offuscano la primigenia delicatezza. Migliore partito quindi in prossime evenienze sarebbe quello di dare ricovero alle opere nello stato in cui si trovano, se è vero, come è verissimo, che un memorando frammento intatto vale più di un'opera rimpasticciata.

Poco o nulla del resto avrei a dire di questa parte della pinacoteca, trattandosi di prodotti dell'arte locale bene noti da gran tempo. Mi permetterò un solo avvertimento, che potrebbe riescirle gradito. Poi ch'Ella, come mi disse, coltiva l'illuminato proponimento di formare nella pinacoteca stessa una raccolta di riproduzioni fotografiche delle opere di autori veronesi che non si trovano nel Museo Civico, la esorterei a procurarsi presso la ditta Braun, Clément e C. di Parigi il *fac-simile* di un disegno della galleria degli Uffizi, il quale ci si presenta come il primo pensiero di Francesco Morone pel suo dipinto a fresco che ornava fino a pochi anni or sono una modesta ma attraente casetta in vicinanza del ponte *delle navi*, d'onde fu trasportato in pinacoteca (1).

Nella stessa raccolta fiorentina poi avvi un altro foglio da richiamare pure la sua attenzione, benchè vi sia classificato fra i disegni creduti del Giorgione. Il Sig. Nerino Ferri così lo descrive nel suo accurato catalogo: « David in mezza figura in atto di suonare la lira, con schizzo a parte della testa; in basso S. Girolamo in mezza figura col cappello cardinalizio in capo, una penna ed un libro in mano» (2). Il carattere veronese vi è palese e credo che i migliori critici vi ravvisino unanimemente la mano dello stesso Francesco Morone.

La parte della pinacoteca di palazzo Pompei che richiede maggiormente una revisione critica in fatto di attribuzioni è evidentemente quella dei lasciti di privati. Chi non sà che questi — *more antiquo* — nella loro ambizione di possedere delle opere dei più grandi autori, non si contentano, se non riescono a vantarsi di possedere



Fotogr. Braun.

FRANCESCO MORONE - Disegno pel suo affresco ora nella Pinacoteca di Verona.

(1) Il disegno nel Catalogo agli Uffizi porta il N. 596, Categ. I, e presso l'accennata ditta il 768. É reso fedelmente colla tinta originale della matita rossa, ma classificato erroneamente sotto il nome di Giovanni Bellini.

(2) È egualmente condotto a matita rossa e contrassegnato agli Uffizi col N. 1765, Categ. II.

al meno che sia un'opera del Mantegna, una di Tiziano, una di Raffaello, una del Correggio e via dicendo? Con un po' di riscaldamento di fantasia essi a un dato momento si persuadono di aver raggiunto l'intento e, spinti da generosità patriottica, prendono talora le disposizioni necessarie, opportune, perchè tanti tesori non abbiano ad andare dispersi, bensì a rimanere assicurati per sempre al luogo natìo. Il quale, dopotutto, in molti casi non ha da rammaricarsene, accogliendo i lasciti con beneficio d'inventario. Tale il caso di Verona, dove tiene un posto degno della maggiore riconoscenza la raccolta lasciata dall'erudito cittadino, il fu dott. Cesare Bernasconi. Egli ebbe la fortuna di formare la sua galleria in tempi dove l'incetta delle opere d'arte non infuriava come in giorni più recenti, e riuscì quindi ad assicurarsi il possesso di molte tavole e tele da meritare d'essere tramandate ad aumentare il lustro della pubblica pinacoteca. Com'è noto, la scuola veronese vi è particolarmente bene rappresentata porgendo esempi presso a poco di tutti i più riputati suoi artisti, dai tempi dell'immortale Pisanello sino a quelli di Paolo Caliari e dei suoi seguaci. Vi si trovano inoltre parecchi quadri di altre scuole, sugli autori dei quali l'antico proprietario, come accennerò in appresso, essendo meno bene informato, lasciò indicazioni che non reggono alle vedute oramai abbastanza vagliate della critica moderna.

Fotog. Anderson.

Stefano da Zevio - La Vergine col Bambino (*Museo Civico*).

Incominciando coi veronesi, non mi permetterei quì se non alcune riserve (da estendersi probabilmente in seguito a più minuto esame). Il primo quesito da risolvere sarebbe quello di stabilire se si possa ammettere o no che la pinacoteca veronese possegga qualche opera del Pisanello. Francamente io non lo credo, e mentre constato l'esodo di opere da cavalletto di lui, così interessanti, quali sono le due della galleria nazionale di Londra e quelle della galleria del Louvre e della raccolta Morelli a Bergamo, sarei lieto se qualcuno potesse dimostrare che a Verona siasi conservato altro di lui in fatto di opere di pittura, all'infuori dei suoi freschi di S. Anastasia e di San Fermo.

Quanto alla Madonnina col Bambino entro cornice gotica esposta nella seconda sala del lascito Bernasconi e da lui aggiudicata al grande caposcuola, voglia, egregio Direttore, rivolgervi la sua attenzione e vedere se, piuttosto che a lui, non vada ascritta ad un suo diretto seguace, quale Stefano da Zevio. Pittore codesto del quale si può farsi il più genuino concetto studiandolo nel suo quadro firmato, nella R. Pinacoteca di Brera, ricco di variati particolari nella rappresentazione dell'Adorazione dei Magi. Non vorrei buscarmi la taccia di presuntuoso, ma parmi per verità che in alcuni casi lo storico della *scuola pittorica veronese*, il sullodato Bernasconi, non abbia saputo ravvisare la fisionomia patria di taluno de' suoi quadri. Vorrei p. es. che i critici più capaci prendessero attentamente in esame quello che sta appeso come opera del Mantegna sulla parete principale della stessa seconda sala e, fatti i debiti confronti coi prodotti autentici dell'artista, stabilissero se sia da riconoscersi per sua o soltanto ispirata da esempi suoi. Il motivo della Madonna che tiene sulle ginocchia il Putto ignudo, ritto, tale come lo vediamo espresso nel dipinto della raccolta Bernasconi, è eminentemente mantegnesco; tanto è vero che noi lo troviamo ripetuto dal maestro nel celebrato trittico di San Zeno,

Fotog. Anderson.

TORBIDO - L'Arcangelo Gabriele con Tobiolo.

nella Madonna di Brera, in quella del Louvre, in quella di Londra, in quella di Dresda e altrove ancora in disegni ed incisioni; ma sarà facile riconoscere, facendo i debiti confronti, che il Bambino dell'esemplare della pinacoteca, di che ci occupiamo, si differenzia nel modellato da tutti gli altri quì enumerati, cioè a dire è di costituzione molto più tozza, meno elegante, ossia meno classica, insomma accenna ad un tipo d'altro autore, da ricercarsi forse fra gli artisti veronesi. Anche la Vergine, per quanto si voglia mantegnesca, presenta certe durezze, massime nel disegno degli occhi, che non si saprebbero spiegare come derivate dal Mantegna stesso. Le due figure di Santi nel fondo invece tengono maggiormente del maestro. Veda lei con ulteriori studi sopra luogo se le riesce trovare il bandolo alla matassa (1).

Un caso, dove cresce la meraviglia che il dott. Bernasconi non abbia riconosciuto un suo antico concittadino pittore, è quello offerto da una tela collocata sopra la porta che dal salone primo conduce al secondo ambiente. L'attribuzione al Moretto da Brescia del grazioso soggetto rappresentante l'Arcangelo Raffaele che accompagna il Tobiolo dopo la presa del salutare pesce, si direbbe quasi derivato da un *lapsus calami*, tanto è evidente che al nome del Moretto va sostituito quello del veronese Moro, ossia Francesco Torbido. Fu il nostro Morelli il primo a verificarlo, come lo verificò pure a proposito di una pala d'altare del paesello di Limone al lago di Garda (1).

Altri due quadri da ridonare, salvo errore, alla scuola di Verona, sarebbero nella seconda stanza certa Madonnina che dà il latte al suo Figliuolo, aggiudicata, non so davvero perchè, al nostro lombardo Bernardo Zenale, mentre ha quasi l'aria di un Girolamo dai Libri, giovane, poi una *Sacra Famiglia*, trattata con certe raffinatezze che suggerirono il nome del Parmigianino, al quale andrebbe opportunamente sostituito quello di un artista locale quale Bernardino India, di cui riconobbi un'opera graziosa registrata pur sotto il nome di Parmigianino nella galleria di Lovere al lago d'Iseo (2).

Più numerose sarebbero le correzioni da adot-

(1) Il principale biografo del Mantegna, fra i moderni, Paolo Kristeller, a p. 339 del suo importante volume intorno al maestro (ediz. tedesca) osserva che codesto quadro è tanto guasto e ridipinto, da rendere impossibile un giudizio intorno alla originalità dell'opera, resa ingodibile ora, tale quale si presenta.

Fa le sue riserve poi anche su altra opera della raccolta Bernasconi, assegnata al Mantegna.

(1) Vedi il secondo volume dei suoi *Kunstcritische Studi n* (pag. 89 e 90) stampati dal Brockhaus a Lipsia, nel 1891 dove si intrattiene alquanto intorno alla pittura veronese.

(2) Crederei siano da attribuire all'antica scuola veronese anche un certo S. Sebastiano, attribuito al Basaiti, (n. 115) un Mosè che indica al popolo ebreo la Terra Promessa (graziosa tavoletta sotto il n. 132) e nella sala VI il n. 350, erroneamente attribuito a Marco Zoppo. Quest'ultimo non sa ebbe classificato meglio quale Francesco Benaglio?

Fotogr. Anderson.

ALBERTINO PIAZZA - Sacra Famiglia (*Museo Civico*).

tarsi fra le opere di altre scuole. Per le estere converrà ricorrere ai lumi di conoscitori d'oltr'Alpi, per le italiane mi permetto suggerirgliene alcune io stesso, senza pretendere di esaurire l'argomento e molto meno d'essere creduto ciecamente. Quello che può ritenere per certo intanto si è che sarebbe vana illusione il ritenere di Tiziano, del Correggio, di Fra Bartolomeo, del Perugino e di Rafaello le opere che figurano sotto così eccelsi nomi.

La *Madonna col Bambino* e il *San Giovannino* dal dottore Bernasconi data per pittura del primo, certamente in grazia del caldo colorito che lo rammenta, a giudicare dei tipi un po' tozzi e da una certa pesantezza nell'armonia generale delle tinte, avrebbe ad essere di quel Polidoro Lanzani, detto anche Polidoro veneto, del quale si vedono tele in varie gallerie, sempre rivelanti un nesso con Tiziano. — Da scartare, come copia insignificante del Putto nella *Madonna della scodella* di Parma, è la testina infantile data all'Allegri; la testa sentimentale d'uomo, aggiudicata a Fra Bartolomeo, non ha nulla che fare con detto autore: ha un'aria giorgionesca, ma alquanto rimodernata e slavata. Venendo al Perugino, il grazioso tondo dell'*Adorazione del Bambino*, che passa sotto il suo nome nella sala maggiore, non si può considerare se non per una copia da un originale che trovavasi molti anni or sono nel palazzo Mozzi in Firenze e che in seguito dev'essere passato all'estero. Del suo sommo discepolo Rafaello sarebbero due opere, secondo le indicazioni del legatario, nella seconda sala: in primo luogo un'*Adorazione dei Magi* con molte figure entro vasto paesaggio, quadro che andrebbe opportunamente scartato, non essendo che una copia relativamente moderna, ridotta in piccole proporzioni, della parte principale di un grande affresco di Pietro Perugino. Intendesi quello da lui eseguito nel 1503 nel suo luogo natale di Città della Pieve. In secondo luogo una strana tavoletta, contenente, entro un incerto fondo a paese, le due coppie della Vergine col divin Figliuolo, e Santa Elisabetta col San Giovannino; lavoro di un delicato pittore da annoverarsi già fra gli eccletici, e che deve essere certamente quell'Albertino Piazza di Lodi, scambiato con Rafaello anche in un piccolo *Sposalizio di S. Caterina*, nella galleria Lochis, incorporata all'Accademia Carrara di Bergamo. Così almeno direi, d'accordo col parere del def. Senatore Morelli, per quanto lo consenta lo stato del dipinto, assai compromesso da eccessiva pulitura e conseguente meno che mediocre ristauro.

Fotogr. Brogi.

Giovanni Bellini - Madonna col Bambino (*Museo Civico*).

Più inesplicabili riescono certi errori incorsi nelle denominazioni di opere di scuole affini alla veronese, o per meglio dire appartenenti all'Alta Italia. Come mai si potè indicare p. es. come creazione della scuola fiorentina una severa tavola di una Madonna col Bambino (n. 77) che proclama ad alta voce la sua paternità nel nome venerato del caposcuola della vicina Regina dell'Adriatico, Giovanni Bellini? — Anche altro analogo soggetto, dove la Madre è intesa in atto di adorazione del proprio Figliuolo dormente, vuolsi ritenere dello stesso Giovanni e non di Gentile, suo fratello cui viene attribuito (numero 110); sempre che si tratti di un originale, non permettendo affermarlo l'altezza a cui è collocato il quadro sulla parete.

Per un'altro verso è a ritenersi non vada accolto senza sospetto come opera di Giovanni Bellini certo soggetto della *Presentazione del Bambino al tempio*, che vedesi altrove ripetuto in ben parecchi esemplari, non ostante codesto porti un cartellino col nome del grande maestro. Dove sia l'originale è cosa che non mi consta presentemente. Costì la mancanza di profondità, le forme deboli

Fotogr. Anderson.

CALISTO-PIAZZA - Erodiade (*Museo Civico*).

delle teste fanno arguire la mano di qualche suo allievo o seguace.

Prossimo al Bellini pel sentimento castigato e puro è Alvise Vivarini di cui la raccolta Bernasconi porge un esempio in una *Madonnina col Putto*, firmata dall'autore, ma tanto impiastricciata da perfido ristauro, massime nel manto che scende dal capo della Vergine (come si vede anche nella fotografia) da tradire in gran parte le intenzioni del primitivo autore.

Ed ora due parole intorno ad alcuni capi da rivendicare ai miei antichi concittadini Bergamaschi. Lei può stare certo che appartiene non già al Cima, cui è attribuito, sì bene al nostro Gerolamo di Santa Croce la tavola colla Madonna, il Bambimo benedicente a S. Giovanni Battista, e S. Gerolamo dall'altro lato. E' noto che in un certo periodo della sua vita egli seguì gli esempi del Cima, e ciò apparisce anche nel quadro in quistione; ma nel paesaggio rivela già tutte le sue personali particolarità.

Troppo onore si è reso poi alla tavoletta rappresentante la *Lapidazione di Santo Stefano*, aggiudicandola al Giorgione. Nei tipi, nel colorito, nel paesaggio ogni buon Bergamasco, e in genere ogni buon conoscitore, non deve penare a ravvisare la mente e la mano del modesto Andrea Previtali, che non si è mai sognato certamente di poter essere scambiato col mago di Castelfranco.

L'*Adorazione dei Magi* (tavola a mezze figure) si dovrebbe porre sotto il nome di Francesco *Rizzo* da Santa Croce, da distinguersi dall'altro Francesco da Santa Croce, autore d'una *Annunciazione* munita del suo cartellino, nella galleria di Bergamo. La composizione, spesse volte ripetuta nelle gallerie, risale ad un originale del Mantegna in possesso di Lady Ashburton a Londra (1).

Quanto alla Vergine col Putto, esposta quale opera del Palma, difficile un giudizio sicuro nello stato di deperimento in che si vede.

Il nome di Giorgione è invocato gratuitamente una seconda volta a proposito di una *Erodiade* colla testa di San Giovanni (n. 83) che è evidentemente opera di un pittore il quale non ebbe probabilmente alcun rapporto diretto con lui, v. a. d. del lodigiano Calisto Piazza. E' il noto scolaro del Romanino da Brescia e lo ricorda nella tecnica non meno che nella scelta dei tipi.

Così pure si può mettere pegno che vanno tolti i nomi di due pittori della scuola milanese, Marco d'Oggiono e Cesare da Sesto. Il primo è applicato ad una tavola colle due mezze figure di Santa Marta e Santa Maddalena, le cui teste singolarmente tondeggianti e il modo di condurre le pieghe dei panni rivelano chiaramente la mano di un pittore mezzo lombardo e mezzo veneziano, che si credette per molto tempo da identificarsi con Boccaccio Boccaccino di Cremona, ma che si riconobbe poi essere una personalità distinta dalla sua, ora dai cri-

Fotogr. Anderson.

COTIGNOLA - Cristo morto, pianto dalla Maddalena (*Museo Civico*)

(1) Vedasene la riproduzione nell'opera citata del dott. Kristeller.

tici designata per *pseudo Boccaccino*, non conoscendosene per anco il vero nome (n. 89).

Quanto alla delicata tavoletta rappresentante la *Deposizione di N. S.*, eseguita con un'accuratezza quasi da miniatore (n. 118), stia certo che non ha nulla a che fare con Cesare da Sesto, ma che il vero autore va ricercato in Romagna e cioè nel diligente pittore da Cotignola, Francesco Zaganelli, bene rappresentato anche nella galleria di Brera. I confronti valgano a convincere.

Vi sarebbero certamente altre osservazioni da fare, tanto rispetto a capi di scuole italiane, quanto di estere, ma io debbo pregarla per ora di fare buon viso a quel poco che mi è stato suggerito dalla mia memoria.

Quanto al riparto proveniente dal recente lascito Pompei devo confessarle di non averlo percorso se non rapidamente, per mancanza di tempo. L'impressione generale non fu favorevole, sembrandomi non contenga gran che di buono. Mi piacque bensì e fermò la mia attenzione certa mezza figura di un Sebastiano martire, pittura sentita del loro severo Liberale.

L'opera di riordinamento al quale lei si accinge, date le circostanze di luogo e di materiale, non sarà certamente delle più agevoli. Comunque sia io confido, che per far figurare il meglio possibile una Pinacoteca, fornita di tante opere importanti, Ella vorrà tener conto dei criteri seguenti: 1. Mettere nella maggiore evidenza i dipinti d'indiscutibile valore. 2. Escludere o relegare nei locali meno propizi per condizioni di luce tutta la zavorra delle opere scadenti (e pur troppo ne troverà parecchie). 3. Provvedere man mano al ripristino di quelle che lo meritano; ma non secondo il vecchio sistema degl'imbratti e dei rifacimenti, bensì nel senso di un razionale, oculato risanamento.

Augurandole la migliore riuscita nella nobile impresa mi rassegno *di Lei devotissimo*

GUSTAVO FRIZZONI.

Bologna. — Ristauri artistici nel Collegio di Spagna.

Nella storica sede del Collegio di Spagna per cura di quell'egregio Rettore avv. Gonzales, si eseguiscono da qualche tempo importanti ristauri.

La facciata della grande cappella, che dicesi costruita da mastro Antonio di Vincenzo, fu già restituita alla pristina apparenza rifacendo i contraforti, riaprendo la *rosa*, isolando il cavaliere delle campane.

E per tutta la corte e per le logge sonosi restituite le primitive tinte e policromie del secolo XIV. Negli assaggi è intanto apparso che la chiesa conserva all'interno sotto il bianco di calce tutta una ricca dipintura, anche a figure, del secolo XIV (primo periodo) in gran parte ricuperabile.

E nel chiostro è uscita fuori una interessante memoria che indica la venuta di Carlo V, col motto: *Bononia et Carolus*. L'affresco ripetutamente raschiato è quasi illeggibile, ma un paziente ritocco potrà almeno riconquistarlo alla storia.

Ora il Comitato per Bologna-storica-artistica mandava al Rettore del Collegio di Spagna un ben meritato plauso con una lettera, nella quale ricordata l'importanza storica ed artistica di quel singolare monumento del secolo XIV, ancora quasi intatto come fu costruito per ultima volontà di Egidio Albornoz, si esprime la maggior compiacenza cittadina per i ristauri compiuti ed altri pensati dal chiarissimo signor Gonzales.

La lettera del Comitato constata che il ristauro archeologico dell'edifizio Albornoziano è un vero avvenimento propizio al decoro artistico, non solo, ma altresì storico di Bologna. Giacchè essa può considerare come, nella diserzione di tutte le genti dall'*Alma Mater* degli studi, la nazione spagnuola sola abbia voluto rimanerle fedele, dai tempi in cui Bologna mandava alla Spagna nuova scienza di leggi e cavalieri spagnuoli e quelli stessi che attendevano alla costruzione del Collegio, combattevano e morivano per la libertà a San Ruffillo, in una delle più epiche vittorie del popolo bolognese.

Un trittico di Butinone
nella Pinacoteca Comunale di Milano

Recentemente la Pinacoteca del Castello Sforzesco ha fatto acquisto di un interessante tabernacolo a forma di trittico, ricco di ben tredici rappresentazioni dovute al pittore trevigliese Bernardino Butinone, del quale si hanno notizie abbastanza sicure nella seconda metà del XV secolo e nei primi anni del XVI. Alla serie delle sue opere, sulle quali mi studiai altrove di richiamar l'attenzione, che si conservano a Milano, a Treviglio, all'Isola Bella, a Parma, (1) è ora da aggiungersi questa, dianzi sconosciuta agli studiosi.

Il piccolo trittico proviene dal Museo Cavalieri, che si conservava molto tempo fa in Milano, passato poi in proprietà del Cernuschi a Parigi: alla vendita fatta in quest'ultima città dell'antica collezione, il trittico fu acquistato e passò in Germania; ultimamente apparteneva ad uno studioso d'arte tedesco residente a Firenze. Dopo gli ultimi restauri, specialmente alle antine nella parte posteriore, il grazioso oggetto d'orazione che forse fece parte della suppellettile di qualche dama della corte Sforzesca, è oggi ammirato e oggetto di studio anche per la varietà dei soggetti che rappresenta.

Il trittico, alto 34 centm. compresa la cornice (che è rifatta) e la piccola base, e largo 74 centm., si divide in tre zone a quadretti. Nella parte superiore — la lunetta e le semi lunette — son raffigurate le scene dell'*Annunciazione*, del *Giudizio Universale*, della *Deposizione dalla Croce*; nella zona centrale la *Visitazione*, la *Fuga in Egitto*, il *Battesimo di Gesù*, la *Cena*, la *Pietà*; nella zona inferiore l'*Adorazione del Bambino*, la *Flagellazione*, la *Salita al Calvario*, la *Crocifissione*, la *Resurrezione*.

La riproduzione diretta del piccolo tabernacolo ci dispensa dal descriverlo ne' suoi particolari. È opera indubbiamente del Butinone e da ascriversi al periodo medio della sua attività, come ce ne assicurano i confronti con l'ancona di Treviglio, e specialmente con la predella, del 1485. Lo provano le forme povere, le teste tondeggianti che l'artista riprodusse dal suo prototipo Gregorio Schiavone, il colorito con certe caratteristiche tinte nelle vesti, i tocchi stridenti di luce sui visi, le mani a mo' di zampe di gallina, le pieghe, le nuvolette che sembran nastri intricatissimi, i particolari più minuti. Nella scena della *Crocifissione* egli ripete tal quali le figure dei due ladroni appesi in atteggiamenti acrobatici sul triste legno e il Cristo lungo, stecchito, col drappo svolazzante, che si vedono nella predella di Treviglio; in quella dell'*Adorazione del Bambino* il S. Giuseppe, avvolto in ampio mantello, si appoggia al bastone come un paralitico e il fanciullo è steso sul nudo pavimento ed è adorato da tre angioletti come nel soggetto analogo della predella trevigliese. Anche gli sfondi architettonici, or provvisti di nicchie nel fondo col catino a mo' di grande conchiglia, or con logge a pilastri classici col pulvino, ora decorati di leggerissime figurette nel fregio degli edifici e che sembran scheletri, tanto

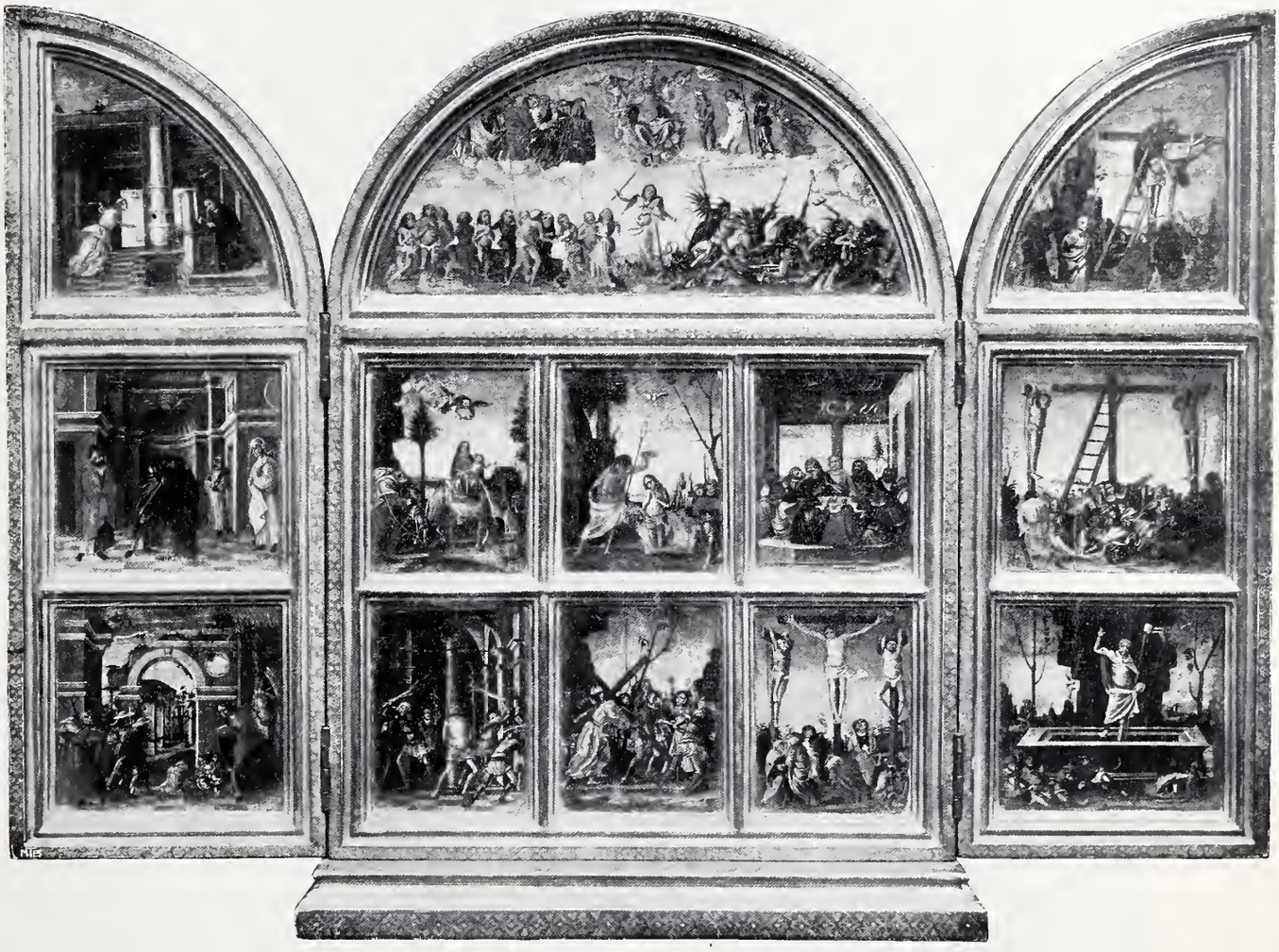
(1) *Pittori lombardi del quattrocento*, con 30 ill. - Milano, Cogliati, 1902.

appaiono assottigliate, son proprie del repertorio ben noto del nostro rude artista. Parecchie di queste vivaci composizioni son tolte a motivi comuni nell' arte lombarda, non esclusa la scoltura del tempo.

Nonostante i difetti di forma e la povertà d'idee che si notano in questo nuovo dipinto, che d'altra parte non aspira a grande importanza artistica, data la modestia della sua destinazione e delle stesse sue proporzioni, esso è degno di nota perchè raccoglie in poco spazio e quasi in miniatura un'abbondante serie di soggetti cari all'arte lombarda nel suo periodo preleonardesco. Anche per questa ragione ha provveduto utilmente la direzione dei Musei cittadini di Milano accogliendo il piccolo trittico nelle sue raccolte.

E poichè parlo di Butinone colgo l'occasione per dir due parole sul suo socio, lo Zenale. Nei numeri di Gennaio e Febbraio del *The Burlington Magazine* H. Cook si sforza di provar giusta la vieta opinione che lo Zenale subisse l'influsso leonardesco e si studia di attribuirgli le opere più varie. Noi non lo seguiremo su questa via pericolosa.

L'opera più sicura del pittore trevigliese, e che deve servir di base allo studio della sua attività, è la pala di Treviglio, eseguita insieme al Butinone: orbene quell'opera fu eseguita nel 1485, come prova il contratto che tuttora si conserva nell'Archivio notarile di Milano, fra i rogiti del notaio G. A. Daiberto. E nel dipinto nessuno può trovar traccia di influsso leonardesco perchè Leonardo era venuto, apena trentenne, a Milano, appunto un anno o due prima. Se dunque si vogliono raggruppare a quell'opera altri dipinti d'indole diversa — cioè sotto l' influenza leonardesca — si vien meno alle regole più elementari di una prudente e sana critica d'arte.



Milano - Pinacoteca del Castello Sforzesco - *Trittico di Butinone.*

Il periodo lombardo preleonardesco sarà meglio chiarito quando si conosceranno le molte opere di quel tempo sparse in tutta la regione e particolarmente sul lago di Como. In un prossimo studio, pubblicando le più importanti di quelle opere, specialmente affreschi e pale d' altare, spero poter contribuire a portare nuova luce su quel periodo che vantò, fra gli altri, Sebastiano da Plurio, un artista ancor sconosciuto e di un' attività prodigiosa e al quale appartengono forse anche dipinti attribuiti ad altri, specialmente da scrittori stranieri che dell' arte di Lombardia non hanno acquistato ancora l' intima conoscenza che soli potrebber dare la continua famigliarità e gli studi di confronti prudenti ma incessanti fatti sul luogo.

Francesco Malaguzzi-Valeri.

Intorno a Jacopo Bellini

Il nome di Jacopo Bellini, questo capo stipite di una famiglia di artisti, che a buon diritto si può considerare come il fondatore della scuola pittorica veneziana, ritorna per la terza volta, in breve volger di tempo, nelle colonne della nostra *Rassegna*.

A Corrado Ricci toccò la rara fortuna di poter aggiungere al breve elenco delle opere del Bellini, datoci dal Molmenti nel suo libro sulla pittura veneziana, due quadri, uno dei quali completamente incognito finora, l'altro attribuito anche oggidì a Gentile da Fabriano.

E con quest'aggiunta è forse esaurita la lista delle pitture che si potrebbero con fondamento assegnare al discepolo di Gentile, col quale viene così di frequente confuso? Non lo credo e non lo crede neppure il Ricci, poichè alla fine del dotto suo articolo egli, parlando della tavola di Parigi, concludeva dicendo: « Invidiamo al Louvre la fortuna di possedere gemma tanto rara la quale diverrà precipua scorta per altre scoperte necessarie ad integrare il carattere pittorico di quel capo scuola » (1). Difatti fu la lettura di quello scritto, fu il richiamo nella mia mente dell'impressione provata pochi mesi prima a Parigi, trovandomi davanti a quella *Madonna*, e l'attento esame nello studio dell'amico Cavenaghi dell'altra appartenente al Richter, che rievocò l'immagine di alcune opere le quali mi sembrarono presentare appunto le caratteristiche di Jacopo Bellini. Caratteristiche che non mi contentai di rilevare dalle riproduzioni fotografiche insufficienti, secondo il modesto mio parere, per formulare un giudizio esatto, ma che studiai sulle opere stesse rivedendole a Verona, a Venezia ed a Bergamo. Del resto io non intendo darmi il vanto di scopritore, la mia ambizione sarà paga se avrò attirato l'attenzione degli studiosi su due pitture che nè il Molmenti nè il Ricci riconoscono come dovute al pennello di Jacopo, e se avrò così portato il mio contributo alla ricostruzione di questa interessante figura d'artista tanto poco conosciuta che se ne ignora persino l'epoca esatta della nascita e della morte, e le vicende della sua vita sono desunte spesse volte da alcuni dati di certezza assai dubbia. In verità egli meritava sorte migliore: la maggior parte delle sue opere perì, e di quelle rimaste talune, come cercherò di provare, sono attribuite ad altri.

Fotog. Alinari.

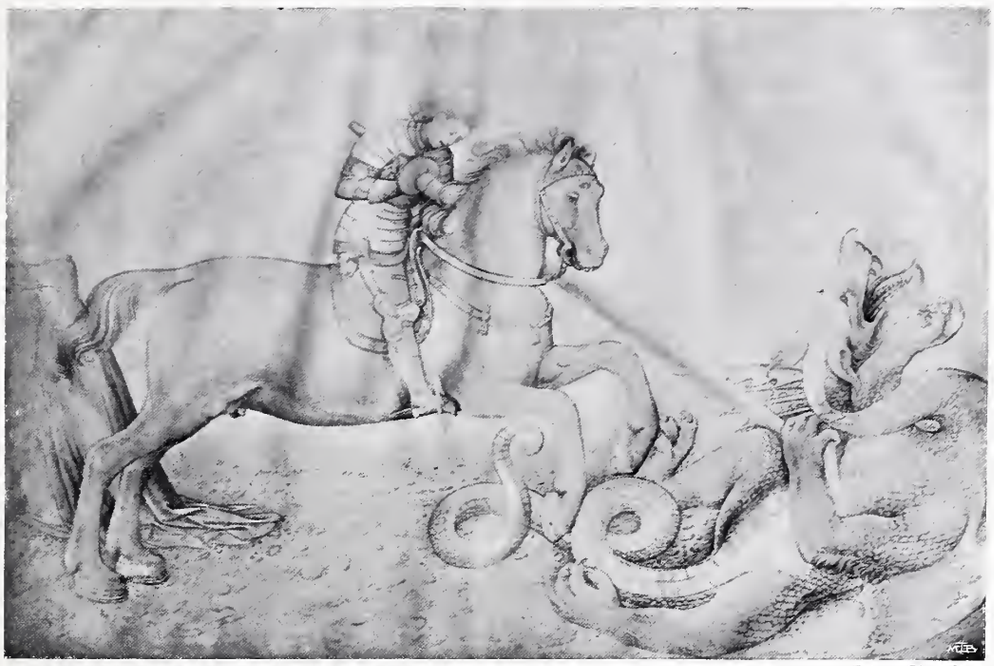
Jacopo Bellini - San Crisogono (*Chiesa di S. Trovaso, Venezia*).

A Venezia, a due passi dall'Accademia di Belle Arti, andando dal Canal Grande verso la Giudecca, trovasi la Chiesa dei Santi Gervaso e Protaso, detta più brevemente nel tipico dialetto locale San Trovaso, e nota a tutti i cultori della pittura veneziana per la *Madonna* del Catena e per le *Tentazioni di S. Antonio* del Tintoretto. Orbene, nella stessa cappella dove sull'altare ammirasi quest'ultima tela, pende alla parete di destra un'antica tavola nella sua cornice originaria. Essa fu già dal Berenson ascritta a Jacopo, però non senza una certa esitazione, poichè nell'indice che chiude l'aureo suo libretto sui pittori veneti, menzionando l'opera in questione, vi pose a fianco un punto interrogativo.

Il dipinto, lo scrisse l'autore su di un cartellino (1), rappresenta S. Crisogono. Sul fondo d'oro spicca la maschia figura del Santo cavaliere tutto chiuso in armatura nera, impugnante colla mano destra l'asta e tenendo sul braccio

(1) *Rassegna d'Arte*, Novembre 1903, pag. 163.

(1) Identico a quello ai piedi della Madonna nel quadro del Sig. J. P. Richter.



Fotog. Girandon.

Jacopo Bellini - San Giorgio (*Louvre, Parigi*).

sinistro lo scudo. Dietro alle sue spalle svolazza un ricco manto di broccato a larghe palme, come la sopraveste del guerriero orante ai piedi della Vergine nella tavoletta del Louvre. I risvolti, che si accentuano nelle pieghe angolose e dure, sono di una tinta rosea. Lo scudo, che porta nel centro la croce coll'anagramma di Cristo, la sella, la banderuola dell'asta, sono del colore rosso che Jacopo prediligeva (Vedasi veste del Putto, cuscino e libro nella tavoletta della A. B. A. in Venezia). Il viso del Santo, dalle carni piuttosto scure, rilevate solo da un po' di rossiccio sulle guancie, ricorda nella forma della fronte, nelle ombreggiature delle occhiaie e nei due solchi che si dipartono dalle narici, nonchè nelle sopraciglia, la testa del Cristo crocefisso nel Museo di Verona. E d'altra parte, il naso diritto, gli occhi in cui brillano le nere pupille, l'orecchio dalla forma speciale, quasi direi triangolare, noi li ritroviamo nella già citata figura maschile del quadro del Louvre. I capelli biondi ondeggiano sotto all' aureola resa più vaga da leggiadri ornati.

Nessuno ignora come a Parigi ed a Londra (1) si conservino per buona fortuna molti disegni di Jacopo Bellini, tanto più preziosi in quanto che compensano in parte la scarsezza delle sue pitture. In parecchi di essi egli amò di riprodurre, come il Pisanello che gli fu maestro, degli animali, in special modo dei cavalli, rappresentandoli in mille guise, ora fermi, ora in moto, ora lanciati al galoppo, ora azzuffantisi nel calore della mischia, e dimostrandosi sempre un attento osservatore della natura.

Basterà gettare uno sguardo sopra questi disegni per essere colpito dalla stretta parentela che unisce il destriero del nostro S. Crisogono con qualsiasi di quei

Jacopo Bellini - Madonna col Bambino (*Galleria Lochis, Bergamo*).

Jacopo Bellini - Madonna col Bambino (dopo il restauro) (*RR. Gallerie di Venezia*)

(1) Il libro degli schizzi di Londra su cui stà scritto: « *De mane di me Jacobo Bellino veneto 1430 in Venetia* » e fu poi lasciato per testamento da Gentile Bellini a suo fratello, venne acquistato dal *British Museum* per 100 napoleoni d'oro agli eredi dell'abate Girolamo Mantovani. — V. Crowe & Cavalcaselle, *Geschichte der Italienischen Malerei*, Vol. I.

cavalli. È lo stesso animale dal collo corto e grosso, dalla testa breve, colle piccòle orecchie aguzze, le nari ben aperte, la bocca semichiusa in cui scorgonsi i denti. Se poi scendiamo a più minuto esame, troveremo analogie ancora maggiori, negli zoccoli ove è ben marcato il ferro e spiccano le capocchie dei chiodi, nei dettagli della bardatura, nella piccola mezzaluna in fronte, nelle borchie, sulle redini e sul pettorale da cui scendono tre pendagli, nella sella rotonda, ecc., ecc.

La tavola molto annerita e prosciugata doveva essere assai più vaga quando, il tempo non avendovi disteso un denso strato di polvere, si distinguevano ancora i fiorellini del prato e le fronde conservavano le delicate loro dentellature.

Passiamo ora da Venezia a Bergamo, dall' Accademia di Belle Arti alla Galleria Lochis dove, in un angolo dell'ultima sala, è appesa alla parete di destra una tavola che porta il numero 230. Il cartellino la direbbe fattura di Gentile, ma secondo il mio giudizio, di quanto essa si allontana dalla maniera del Fabrianese, di altrettanto si avvicina a quella del suo discepolo Jacopo, che da lui prese bensì i tipi delle sue Vergini, dei suoi bambini, parecchi motivi di decorazione, ma trasformandoli e dando loro un'impronta di particolare bellezza. Si confronti questo dipinto con gli altri del Bellini che tutti, con leggere varianti recano il medesimo soggetto, la madre col divin figlio, e vi si ritroveranno quelle caratteristiche che il Ricci studiò con tanta cura da esimermi dal rifarne una minuta analisi.

Gentile da Fabriano - Vergine col Putto (*Museo Poldi Pezzoli, Milano*)

La Madonna, tutta avvolta in un'ampia sopraveste di un delicato color rosa dai risvolti grigi che, scendendole dal capo, forma lungo il collo e sul petto, dove è trattenuta da un fermaglio, le caratteristiche pieghe già segnalate, tiene il Putto nudo sul braccio sinistro e lo accarezza amorosamente colla mano destra tesa così come nel quadro di Venezia (dopo il restauro del prof. Cavenaghi). Essa però non ha l' aria severa, quasi direi ieratica delle sue consorelle di Venezia e di Lovere, ma quella più dolce che noi troviamo nella tavola appartenente al signor Richter ed in quella del Louvre. Anche quì gli occhi volgono in basso lo sguardo a cui le palpebre dolcemente socchiuse danno una specie di velatura, anche quì dalla radice del naso si partono in due archi sottili le sopracciglia, anche quì il volto dalla carnagione delicata, dal grazioso ovale si inchina leggermente da un lato. Il Bambino, che, come nella tavola del Richter, tende la manina verso un cardellino poggiato sul braccio della madre, ha i riccioli biondi, il nasino aguzzo, la fronte alta e le orecchie grandi, di quella speciale forma che già notammo. L'aureola dorata che circonda il suo capo è contornata di perline e reca parole di carattere gotico così come quella della Madonna dove leggesi: *Ave Maria gratia plena* (1).

In conclusione, l'attribuire a Gentile da Fabriano le tavole di Parigi e di Bergamo tradisce uno studio poco accurato della maniera di questo artista e di quei particolari che lo distinguono appunto dal suo discepolo.

E' indubitato, come già si disse più sopra, che le Madonne dei nostri pittori si somigliano, ma quelle di Jacopo, senza perder nulla in grazia ed in dignità, divennero per una maggiore morbidezza delle linee, per una maggior rotondità nella curve e per il maggior rilievo della carne e del muscolo sotto i panni, più umane e meno simboliche. Acquistarono, direbbe il Berenson, con una frase suggestiva difficilmente traducibile, il valore tattile che fa difetto alle figure di Gentile.

(1) La medesima dicitura reca l'aureola della B. V. nella citata tavola del signor J. P. Richter.

Fotog. Alinari.
GENTILE DA FABRIANO - La Vergine che contempla il Figlio (*Museo Civico, Pisa*).

Ora, quasi a fare ammenda onorevole verso il Fabrianese, che giustificò colle vaghissime sue pitture il nome di Gentile ed a compensarlo di quanto gli tolsi, vorrei restituirgli un quadretto che rivela la maniera sua. Trovasi a Milano nella Galleria Poldi-Pezzoli e rappresenta, come si può vedere dalla fotografia che feci ritrarre per la nostra *Rassegna*, la Beata Vergine seduta in un giardino fiorito col divin figlio ritto in piedi sul ginocchio destro. Il catalogo, con un appellativo un po' generico, lo dice opera della Scuola Veronese, forse perchè rammenta i graziosi dipinti di Stefano da Zevio, ma basterà porgli di fianco la tavoletta esposta nel Museo Civico di Pisa per vedere come invece richiami in tutto il fare di Gentile. Per non riuscire tedioso nel monotono elenco delle analogie, menzionerò le più salienti, e cioè la posa della madre colla testa inclinata a destra e lo sguardo rivolto al Bambino, le mani dalle dita lunghe e affusolate, le pieghe del panno sul capo e la sopra-veste colla larga orlatura ricamata, quale noi la ritroviamo non solo nella tavola di Pisa, ma in quella del Museo di Berlino che reca la Madonna con due Santi ed il donatore in ginocchio. Continuando poi nell'esame notiamo la stessa decorazione delle aureole, la medesima forma nella testa e nel corpo del Putto gracile, dalle spalle un po' alte. Ed il prato smaltato di fiorellini variopinti è pure un motivo caro a Gentile, che lo ripete quasi in ognuna delle sue opere, così in quella già citata di Berlino come nel polittico di Brera, dove i Santi camminano su di un tappeto tutto fiorito.

Diceva il Morelli che la scorta di ineccepibili documenti può sola stabilire in modo assoluto la paternità di un quadro, e che negli altri casi si hanno soltanto delle probabilità; però, quando queste probabilità sono avvalorate dal confronto con altre opere autentiche e dall'attento esame di dettagli, di quei dettagli appunto sui quali, egli stesso, il grande critico, soleva basare i suoi giudizii, allora le probabilità si avvicinano alla certezza. E ciò ne basti.

GUIDO CAGNOLA.

Le coppe amatorie
del secolo XVI nelle majoliche di Deruta

In una pubblicazione per nozze Magnini-Bondi, l'egregio dott. Francesco Briganti, studioso delle patrie memorie, ci ha dato ragguaglio di una forma d'arte e di costume invalsa nei secoli XV e XVI nelle majoliche derutesi, le quali gareggiarono con quelle di Gubbio, Faenza e Pesaro.

Si tratta delle *Coppe amatorie*, che si offrivano in occasione di nozze, di parti, di balli e altre festose riunioni alle più vaghe fanciulle e dame del paese.

Queste coppe di forme svariatissime avevano rappresentazioni simboliche, o recavano l'effigie delle persone, a cui venivano dedicate. Non sempre però la forma scelta dall' artefice era quella di una coppa, perchè si avevano anche le *ballate*, ossia piatti concavi, che servivano per presentare confetti e paste alle fanciulle durante i festini. Esse portano per lo più dipinti degli amorini nelle posizioni più variate e capricciose, i quali sono muniti di frequente di arco e faretra e in atto di scoccare una freccia; oppure sono bendati, e invece degli strali recano in mano un cuore o una face, ed anche l'uno e l'altra, e allora il simbolo è rappresentato da un cuore che arde alla fiamma. Altri soggetti raffigurano Venere, che è in

atto di accarezzare o percuotere Amore, oppure amorini legati ad un albero o con un arco spezzato.

Per nozze si usavano adoperar vasi, che si dissero poi *Nuziali* o *Gamelii;* e si ebbero ancora le *Impagliate,* le quali consistevano in tazze o piatti per uso delle puerpere, e che spesso costituivano il dono dei *compari*, che

avevano tenuto il neonato al fonte battesimale. In queste majoliche si leggono scritture o dediche col nome della fanciulla, della puerpera e della dama; ed esse hanno un particolare interesse per la riproduzione delle figure recanti le mode del tempo. I due disegni che ricaviamo dall'opuscolo del dott. Briganti, rappresentano appunto dettagli assai rimarchevoli dei costumi dell'epoca.

Alla illustrazione di questi preziosi frammenti segue la trascrizione di una poesia dovuta a certo Andreano Concole e da lui diretta nel 1557 al — *mastro de lavorio a Deruta.* — Di più la poesia non dice, ma il dott. Briganti ha voluto investigare il nome del vasaio, a cui il Concole faceva omaggio de' suoi versi. L'A. ritiene che questi fosse l'artista detto — *el frate* — che nella metà del secolo XVI operava in Deruta in modo così eccellente che i suoi lavori erano tenuti in singolar pregio dovunque. E di vero la dedica di Andreano Concole è fatta in guisa da doversi ritenere che quel vasaio fosse il *mastro* per

eccellenza delle maioliche derutesi in quel tempo. Del *frate* si ha anche, nel Museo del Louvre a Parigi, un vaghissimo piatto colla scritta: « *1545, Istoria de Rodomonte quando tolse Isabella a in la remita quando portava Zerbino morto in el furioso, in Deruta Frate fecit* ». — E chi era questo *frate*, il cui nome è ripetuto spesso nel tergo dei piatti, dai bellissimi riflessi che agguagliano quelli di mastro Giorgio?

Il dott. Briganti con opportune ricerche di Archivio ha potuto stabilire che il valente artefice fu Giacomo Mancini di Tommaso. Egli è dunque uno dei primi vasai derutesi della famiglia Mancini, che diede poi all'arte gentile della ceramica altri abili dipintori, come il sacerdote Pietro Paolo, parroco di S. Nicola in Deruta, che morì nel 1676.

Questo nuovo saggio dei prodotti d'arte delle fabbriche derutesi, un tempo così celebri, ci persuade della utilità di un più diligente studio intorno alle medesime, e che sarà reso più facile dall'opera degli scavi e dalle collezioni del Museo già formato in Deruta, mercè le cure degli amatori, fra i quali ci piace ricordare il signor Alessandro Piceller di Perugia.

O. Scalvanti.

Alfonso Ruspagiari
e Gian Antonio Signoretti
Medaglisti del secolo XVI

Nel N. 7 del Luglio 1901 di questo periodico diedi alcune notizie, le quali — spero — hanno un po' diradato l'oscurità che circondava il nome di Alfonso Ruspagiari. Non sarà forse inutile aggiungerne altre desunte da documenti e dall'esame di qualche medaglia.

Dallo spoglio dei registri battesimali dell'Archivio di Stato di Reggio nell'Emilia dal 1520 al 1575 apparisce che allora ben tredici rami di Ruspagiari coesistevano nel Reggiano; quattro a Sesso, Roncocesi, S. Prospero degli Strinati e Nebiara, terre suburbane, gli altri in città, ed imparentati colle più nobili e ricche famiglie, colle quali scambiavano cortesie di padrini e matrine nei battesimi. Ed è appunto da alcuni di questi atti che si viene a conoscere che la moglie di Alfonso ebbe nome Ippolita, onde rimane escluso che la medaglia da lui scolpita coll'effigie e col nome di Lucia Ruspagiari, sia quella di sua moglie, mentre tre altre Lucie Ruspagiari appaiono: la prima, moglie di un Battista; la seconda, di un Pietro e la terza, figlia di Camillo, nata nel 1549. La medaglia che rappresenta Lucia di 50 anni, deve dunque figurare la prima o la seconda di queste donne, e probabilmente quella, come di più ricco parentado, almeno a giudicarne dalle persone che assistono ai battesimi de' suoi figliuoli; e poichè entrambe danno alla luce le loro creature dal 1557 al 1562, si può arguire che Lucia toccasse i cinquant'anni verso il 1575. Inoltre Alfonso ed Ippolita, sua moglie, prendono parte a parecchi battesimi fino al 1571, sicchè rimane confermata la mia opinione che Alfonso non lasciasse mai per lungo tempo la terra natìa, per recarsi in Piemonte a ritrarre que' principi od altri personaggi.

Dalle nozze di Alfonso ed Ippolita nascono quattro figliole; Filarida Anna a' 12 Marzo 1541, Dalia Anna a' 31 Maggio 1556, Celia il 1 Febbraio 1559 ed Isabella, della quale non s'è trovata la fede di battesimo, ma certa per altri documenti. Non risulta dagli atti in quale parrocchia abitassero i coniugi, ma bensì che erano legati alle migliori famiglie reggiane; nè credo si debba tacere che Alfonso appare come padrino di Bonfrancesco figlio di maestro Prospero Pachioni, scultore ed architetto di bella fama in quel tempo.

Ma del Ruspagiari, come artista, ben poco di nuovo è emerso dalle mie nuove indagini. Speravo di trovarlo fra coloro che prestarono l'opera propria alle chiese maggiori del Duomo e di S. Prospero; ed ho appena saputo dai registri d'amministrazione della Cattedrale (a c. 24), ch'egli nel 1567 ne comprava mille fascine per L. 14 e 10! — Gli atti del Comune ce lo danno « *conservator statutorum* » e « *judex victualium* » nel 1572, cariche che certo non richiedevano abilità di scultore. Soltanto una serie di altri documenti si collega un po' meglio a lui, come intendente di cose d'arte. — In seguito alle nuove fortificazioni della città, dovendosi deviare il *Crostolo* ed altri corsi d'acqua, a' 26 Marzo 1571 egli fu delegato in

compagnia di F. M. Savio e Alberto Pachioni « *cementarius* » a decidere se al ponte di legno di Porta Castello fosse meglio fare la palafitta, invece che di legno « *delapidibus et calce* » ed a riferire sulla bisogna: « *pro aqua canalis situlae extra propugnaculum portae castelli construenda* ». Quasi nello stesso tempo (dal 22 Novembre 1570 al 16

Aprile 1574) fu costruito il ponte che tuttora valica il *Crostolo* fuori di Porta S. Stefano, ed a sopraintendere a quest'opera come pure all'altra d'una « *Botta del Canale de l'Entia* » fu preposto Alfonso Ruspagiari, cui fino al 15 Febbraio del 1576 vengono fatti pagamenti per quei lavori: le quali cose dimostrano come si ebbe fiducia nella sua capacità ed onoratezza fino agli ultimi di sua vita. Ed anche dopo lasciò — almeno nel cuore delle figliole! — nome d'uomo onorando. Invero nel 1581 la Comunità chiese ad Isabella, figlia di lui, il pagamento di 267 lire « *per diversi Maneggi, fatti dal Sig. Alfonso Ruspagiari in diversi offitij, exercitati da lui in nome di essa* ». La figliola, opponendo alla domanda un credito maggiore verso il Comune, osserva che il padre suo aveva tenute, senza mai nulla pretendere, parecchie cariche che si solevano ricompensare, e protesta che « *ella non vuol degenerare dalla generosità di esso suo Genitore* »; ed il Comune, riconoscendo che nulla il Ruspagiari aveva preteso come vice-sindaco e nelle altre pubbliche incombenze, credette prudente rimettere il debito..... per non pagare di più (1).

***

A queste notizie, desunte dagli atti, aggiungerò che l'esame diretto della medaglia indicata dall'Armand colla sola leggenda *Alf. Ruspagiari. Idem* (della quale, oltre l'esemplare qui riprodotto che si conserva a Brera, un altro ne ha il dott. Giulio Bariola dal deposito della Galleria Estense) mi ha fatto vedere che reca invece scritto intorno *Alf. Ruspagiarii. Regien*, e nel taglio del busto *Idem A. R.* onde è certo ora che è un autoritratto e che il Ruspagiari fu verameute un medaglista.

Ciò stabilito, soggiungo subito che il confronto, che ho potuto fare di alcune medaglie segnate A. R. con altre segnate AR, mi ha confermato nella persuasione che l'autore delle prime è diverso da quello delle seconde. Ho potuto infatti aver sott'occhio le medaglie che il Sig. Carlo Dupriez mise all'asta nel Febbraio 1903 a Bruxelles, attribuendo al Ruspagiari tanto quelle di Camilla Ruspagiari e dell'Incognita (A. R.), come l'altra di Emanuele Filiberto (AR): mentre le prime hanno forma e disposizione diversa della leggenda ed una finezza maggiore di modellatura e di particolari. Degno di nota infatti è nelle medaglie del Ruspagiari che le lettere sono disposte a lunga distanza, in modo simile a quanto si riscontra nei rovesci dei bianconi o testoni di Ercole II per Reggio; e poichè i punzoni di questi si attribuiscono al Pastorino (1553-57) ed al Bombarda (1557-59) risulta chiara una certa influenza di questi artisti sul Ruspagiari. Nè solo di loro; chè, quanto alla modellatura ed ai particolari, mi sembra che l'arte del Ruspagiari possa considerarsi un'emanazione di tutta l'arte reggiana del tempo, la quale ha il suo centro nel Clementi. Questi infatti, se nelle statue continua da prima le tradizioni dello zio Bartolomeo Spani, e subisce più tardi l'influenza del Buonarroti, nelle piccole cose e massime ne' bassorilievi ha un fare proprio; le figurine sono snelle, talvolta troppo lunghe, le vesti all'antica lasciano più che mai trasparire le forme, e, fin dove lo consente la natura del marmo, abbondano gli ornamenti: un passo ancora e siamo all'arte del Ruspagiari.

***

Nè soltanto alla sua. Invero, si osservi la medaglia di Giulia Pratoneri.

Chiunque la direbbe del Ruspagiari; ma la mensola sulla quale la donna poggia il braccio destro reca la lettera S. Sarebbe forse questa medaglia opera di Antonio Giovanni Signoretti, orafo contemporaneo del Ruspagiari? Il nome e la patria della persona effigiata — chè la Pratoneri è reggiana come il Signoretti — lo stile simile a quello del Ruspagiari, la lettera S che ricorda una delle tre iniziali $_{I}{}^{A}{}_{S}$ onde il Signoretti firmava le monete da lui coniate per Coreggio, danno forza a quest'opinione, la quale — se giusta — ci metterebbe sulla via per attribuire all'orafo reggiano medaglie egualmente condotte e finora di autore incognito o ad altri assegnate.

L'intimità artistica poi fra il Signoretti ed il Ruspagiari è dimostrata da quest'altra osservazione. Sempre nel-

l'asta Dupriez comparve riprodotta un'incisione in rame, la quale non è altro che la copia ingrandita ed invertita della medaglia di Camilla Rugeri del Ruspagiari. Essa reca la sigla AI che potei sospettare da prima fosse un A R mal ricopiato; ma, visto il rame, riconobbi essere un

(1) Carta di corredo alle provvigioni, letta in Consiglio a' 15 Dicembre e provvigione.

I. A. Di chi è quest'incisione? Dalle iniziali la giudicherei del Signoretti medesimo, il quale così ci si mostrerebbe anche sotto la veste dell'incisore, cosa non insolita nei proteiformi artisti dell' età sua. D' altronde chi poteva prendersi la briga di tradurre in rame la medaglia del Ruspagiari, se non un amico di lui? Nè starebbe solo questo fatto a dimostrare l'intimità del Ruspagiari colla famiglia artistica reggiana de' suoi tempi, poichè il Bariola fra i disegni dell' Estense ne ha trovato uno che riproduce perfettamente dal collo in giù l' autoritratto del Ruspagiari, poc'anzi riportato, ed è di mano di Lelio Orsi, come dimostrerà lo stesso Bariola, al quale lascierò decidere se l' Orsi fornì al medaglista lo schizzo o trasse dalla medaglia il disegno.

Mi pare dunque si possa, concludendo, arguire con una certa probabilità che, ravvivato in questa terra il gusto per la medaglia dal Pastorino, vi trovò terreno propizio per quell' entusiasmo che raggiava dalle opere del Clementi, ed ebbe nel Ruspagiari, e fors'anche nel Signoretti, un pregevole cultore; induzione che non esclude quelle generali influenze che provenivano dal tempo e da altri medaglisti, sopratutto da Leone Leoni, all' arte del quale maggiormente s'accosta quella dei due reggiani.

Reggio Emilia — Ottobre, 1903.

A. Balletti.

Di alcuni capo-lavori
d'arte italiana nelle collezioni americane

Fra i pochi buoni esemplari dell'arte italiana nel museo di Boston, il *Ritratto di Donna* di Bonifazio, occupa un posto eminente.

Questo quadro ha, non solamente un gran fascino estetico, ma anche un considerevole valore storico ed archeologico. Storicamente esso è un' illustrazione di quel tipo di bellezza femminile tanto in voga a Venezia nel principio del cinquecento, quale lo vediamo nel Palma, nel Paris Bordone e financo in Tiziano. Dal punto di vista archeologico l'interesse consiste in ciò che esso è uno dei pochi e di gran lunga il migliore dei ritratti del Bonifazio, di lui non ricordandone ora altri se non la *testa di donna* nel museo dell'Aja ed una o due consimili a Vienna.

Le caratteristiche che distinguono Bonifazio dagli altri artisti del suo tempo che trattavano uguali soggetti sono: il tipo, l'espressione, la fattura ed il colorito. Come tipo, sebbene questo sia evidentemente un ritratto, esso assomiglia a molte delle cortigiane di Bonifazio nelle sue *feste*. L'espressione è meno bovina di quella che potremmo trovare nel Palma — più franca e meno conscia della propria bellezza, che se fosse opera di Paris Bordone — molto meno individualizzata del Lotto la cui « *Lucrezia* » (nella Holford Collection di Londra) rassomiglia assai nella posa a questa dama, ed infine molto al disotto di Tiziano come stile e concentrazione. Forse la « *Flora* » degli Uffizi le si avvicina più di qualsiasi altro ritratto muliebre del Vecellio. Anche nella *Flora* troviamo la genuina immagine di una cortigiana, in tutta l'opulenza del suo fascino fisico. Ma il ritratto di Tiziano appartiene piuttosto alla categoria delle divinità trattate nello stile grandioso delle rappresentazioni tipiche, impersonali, mentre la cortigiana di Bonifazio è piuttosto una donna attraente e seducente, che non un tipo classico di bellezza. La fattura pure è molto differente, poichè, se entrambi i pittori eccellono nel rendere le delicate e squisite trasparenze delle carni, Tiziano ha però un possesso ben più sicuro delle qualità essenziali: i suoi rossi carminio, le sue ombre nette che accentuano le parti significanti della struttura, fanno sembrare incoerente ed incerta la tecnica di Bonifazio, sebbene questa rimanga sempre deliziosa. Come la maggior parte delle figure veneziane, il nostro ritratto pecca nel disegno; l'attaccatura del collo, della testa e delle spalle non è ben intesa nè ben posta in rilievo. Per l'occhio educato alla grande scuola dei disegnatori fiorentini, questo costituisce un serio difetto, ma per chi ha il gusto veramente coltivato ed eclettico, la bellezza del colorito, la trasparenza, lo splendore delle carni e le tinte rosse,

Bonifazio - Ritratto di donna (*Museum of fine Arts* - Boston).

brune e dorate nelle vesti trattate in modo squisito, compensano in certo modo i difetti di struttura. In pari tempo, il fascino letterario e poetico di Venezia, cultrice della bellezza che qui è incarnata e personificata in questa formosa donna, deve irresistibilmente sedurre quegli studiosi — e non sono pochi — che accolgono con verace simpatia qualsiasi espressione della Rinascenza nel momento del suo apogeo.

Come stile ed esecuzione non vi è nulla in questo ritratto che i conoscitori di Bonifazio non siano preparati a trovare, nondimeno esso accresce in noi la nozione della potenzialità dell'artista, poichè si richiede un'arte molto maggiore per attirare e concentrare l'attenzione su di una sola figura, come in un ritratto, che per riempire graziosamente un bel paesaggio con molte figure. Il nostro giudizio sul valore di Bonifazio sarebbe assai incompleto se lo giudicassimo solo come l'autore di pitture idilliche e leggiadre e se non tenessimo conto di uno dei più vasti ed importanti campi d'azione in cui il vero artista sviluppa ed afferma la potenza del suo ingegno — quello cioè del ritrattista.

MARY LOGAN.

Fotog. H. Burton.

LEVANTO - Dipinto nella Chiesa dei Francescani.

LEVANTO - Calice ed Ostensorio (Chiesa dei Francescani).

Corrieri Artistici

LEVANTO.

Le opere d'arte che, malgrado tutte le devastazioni e le vicissitudini subìte dall'Italia, il viaggiatore scopre ancora negli angoli più remoti e sconosciuti della penisola, sembrano dover essere infinite. La piccola città di Levanto, ora frequentata solamente nella stagione estiva balneare, ne contiene un buon numero, fra le quali la più importante è il quadro rappresentante S. Giorgio di cui diamo quì la riproduzione fotografica gentilmente favoritaci da Mr. Henry Burton.

La pittura, che adorna il primo altare a destra dell'entrata, nella chiesa dei Francescani, è di grande bellezza e richiama subito alla mente le due celebri rappresentazioni dello stesso Santo, del Carpaccio, a Venezia. La cornice che lo inquadra contiene alcune pitture più piccole. In alto, in un circolo formante il punto centrale di un elegante fregio rabescato su fondo d'oro, stà la mezza figura di Santa Chiara e negli angoli della cornice S. Giovanni Battista e S. Gerolamo, anch'essi in mezze figure. Sul pilastro sinistro S. Francesco d'Assisi, S. Antonio di Padova e S. Luigi di Tolosa, mentre su quello di destra S. Bernardino di Siena ed i Santi Giovanni Capistrano e Bonaventura. Dalla illustrazione appare tutta la bellezza della composizione, bellezza tanto grande che destò la cupidigia dei Francesi, poichè Napoleone la portò a Parigi d'onde fece poi ritorno dopo la caduta del primo Impero, conservando ancora in un

angolo il suo numero di catalogo (32). Lo stabilirne la paternità è una quistione assai difficile, sebbene dalla tradizione venga ad essa applicata in modo specialmente romantico la leggenda del Vasari intorno ad Andrea del Castagno. Una notte, dice questa leggenda, il convento fu destato da un fuggitivo che chiedeva asilo, dicendosi pittore e confessando d'aver avuto la sventura di uccidere un fratello d'arte a Firenze d'onde era fuggito per aver salva la vita. I frati lo ricevettero e lo ospitarono per sette anni, fino al giorno della sua morte. In questo rifugio dicesi abbia dipinto il bellissimo S. Giorgio per la Chiesa, quale tributo di gratitudine. Questo pittore, afferma la tradizione, (e tutte le guide lo ripetono) era Andrea del Castagno. La storia però prova in modo assoluto che, per ciò che si riferisce ad Andrea del Castagno, tutto questo è un'invenzione dovuta alla fervida mente del Vasari, mentre il quadro stesso ci fornisce la prova evidente che, qualunque ne sia stato l'autore, certo questi non fu Andrea.

Un'altra splendida opera d'arte nella stessa piccola città di Levanto, è il magnifico calice d'argento dorato, cesellato e sbalzato che si conserva nella chiesa parrocchiale di S. Andrea. Dicesi che abbia appartenuto ad Enrico VIII, re d'Inghilterra, e che in origine venisse adoperato nella cappella di S. Giorgio a Windsor. Il marchese Gian Gioachino da Passano, ambasciatore presso la corte d'Inghilterra († 1550), ne fece dono al suo paese nativo avendolo comperato a Londra, ovvero, come dicono alcuni, avendolo vinto ad un giuoco d'azzardo insieme a molti manoscritti illuminati di grande valore ed a varii arredi di Chiesa. Il disegno generale è severo nella sua semplicità; sulla base stanno i dodici minori Profeti in lunette di smalto colorato, e più in alto i dodici Apostoli in ovali d'argento cesellato.

R. H. H. Cust.

Bibliografia

= E' uscita recentemente una nuova Guida inglese, pratica ed artistica, compilata da P. D. A. ed intitolata: " *Rapallo, past and present* " (George Philips and sons, London). Questo lavoro si toglie dal Comune poichè, senza riuscir tedioso, raccoglie una grande varietà di soggetti e di fatti i quali, se non fossero stati così abilmente maneggiati dall'autore, avrebbero potuto degenerare in una uggiosa lista di nomi e di statistiche o avrebbero generato confusione. Invece nessun soggetto è omesso e tutti ottengono uguali cure. Storia locale, filologia, etnologia, arte e informazioni pratiche sono ampiamente trattati e tanto il *touriste* quanto lo studioso vi trovano quelle dettagliate indicazioni che possono aiutarli nel godimento dei loro gusti particolari in questa regione realmente bellissima e saluberrima. Le illustrazioni, in gran parte provenienti da fonti private, sono eccellenti e ben scelte. L'opera è economica, utile, nitidamente stampata e giudiziosamente divisa in parecchie sezioni. Infine, essa è corredata da una eccellente carta geografica e da un buon indice R. H. H. C.

= *L'Arte* — Novembre-Dicembre 1903. *I quadri italiani nella galleria del Duca di Leuchtenberg.* - A. **Neoustroïeff**. — L'A. passa in rassegna varie pitture fra cui un ritratto attribuito a Filippino Lippi, un ritratto muliebre del Bronzino, alcune tavolette del Garofolo, già in S. Andrea di Ferrara, altri ritratti del Moretto, del Romanino, di Scipione Pulzone, poi quadri di soggetto sacro come una Madonna con Santi del Francia ed una del Luini. Fra gli autori veneti citati dal Neoustroïeff notiamo il Catena, il Palma, il Lotto e Paris Bordone. — **G. Bacile di Castiglione** narra le vicende della Rocca Paolina di Perugia dalla fondazione (1540) alla distruzione (1860). Nella miscellanea: *Il Polittico della parrocchiale di Otlana* di E. Brunell, *la Donazione Sipriot alla R. Pinacoteca di Brera* di G. Carotti ed altre notizie interessanti. Chiude il fascicolo un articolo di **A. Munoz** sul mobilio italiano del Rinascimento.

= *Il Marzocco* del 24 Gennaio ha due interessanti articoli. — L'uno, intitolato « il Ministero delle Belle Arti », propugna l'istituzione di questo Dicastero. Sebbene un po' scettici sulla efficacia di un nuovo e poderoso organo burocratico, non possiamo a meno di riconoscere la serietà degli argomenti addotti dal *Marzocco*. Il quale fa poi delle giustissime osservazioni sull'inesplicabile quietismo di chi dovrebbe tutelare con assidua cura i nostri monumenti. A proposito di questi, Giulio Urbini ci dà con forbitezza di linguaggio e copia di erudizione interessanti notizie sul Duomo di Spoleto.

= « **Burlington Magazine** » Febbraio — Fra gli articoli di questa *Rivista*, i quali trattano svariatissimi soggetti che l'esiguo spazio concesso dalla nostra *Rassegna* alla bibliografia, non ci permette di esaminare partitamente, notiamo uno scritto interessante il pubblico italiano in generale ed il lombardo in particolare. È il seguito di un altro già comparso nel fascicolo precedente intorno ai pittori Butinone e Zenale. In questo Mr. H. Cook si studia di tratteggiare la fisionomia dello Zenale che egli, a differenza di Malaguzzi Valeri e del compianto Morelli, ma concorde all'opinione di von Seidlitz, ritiene subisse l'influenza di Leonardo da Vinci. E cita infatti fra le opere del Trevigliese un trittico nel nostro S. Ambrogio e una *Circoncisione* del Louvre (che è attribuita al Bramantino) di intonazione leonardesca in cui il Malaguzzi però, come spiega nel suo libro sui *Pittori lombardi del quattrocento*, non crede riconoscere il pennello dello Zenale. —

Lasciamo a Mr. H. Cook la responsabilità delle sue attribuzioni, tanto più che in questo stesso numero della *Rassegna* il Malaguzzi parla dell'articolo esaminato.

Nei prossimi fascicoli la **Rassegna** pubblicherà i seguenti articoli:

Corrado Ricci. — *Di alcuni dipinti di Bernardino da Cotignola.*

Giulio Ferrari. — *Il Monumento Gonzaga a Guastalla.*

F. Mason-Perkins. — *Su alcune opere poco note di Ambrogio Lorenzelti.*

Luca Beltrami. — *Le opere di Pasio Gaggini in Francia.*

Patricolo. — *La torre in capite pontis Molendinorum di Mantova.*

R. H. Hobart Cust. — *Il polittico nella chiesa della SS. Annunziata a Pontremoli.*

Corrado Ricci. — *La cappella detta « Sancta Sanctorum » nella chiesa di S. Vitale in Ravenna.*

Giulio Ferrari. — *Il duomo di Reggio Emilia.*

Guido Cagnola. — *Un affresco quasi sconosciuto di Masolino da Panicale.*

Luca Beltrami. — *I dipinti della cappella Grifo nella chiesa di S. Pietro in Gessate.*

Guido Cagnola. — *Gli affreschi nella chiesa di Viboldone.*

Diego Sant'Ambrogio. — *I due affreschi maggiori dell'atrio di Sant'Ambrogio in Milano.*

Diego Sant'Ambrogio. — *Lo scultore Giulio da Oggiono.*

E. Calzini. — *Di alcune opere nelle Marche, poco note.*

La nostra Rivista *pone una cura speciale nell'illustrare con scritti e con riproduzioni fotografiche, fatte eseguire appositamente, le opere d'arte poco o punto conosciute, e ciò non solo per offrirne la primizia ai suoi lettori, ma nella speranza di ridestare l'interesse del pubblico intelligente e colto per tanti tesori che giacciono ignoti o trascurati nel nostro paese.*

MENOTTI BASSANI & C. Editori — Battista Biassoni *responsabile.*

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano ♣ Caratteri appositamente fusi dalla Ditta NEBIOLO & C. - Torino - Milano - Genova.

Verona. — Il coro di S. Maria in Organis.

Nella artistica e splendida Chiesa di S. Maria in Organis si ammira il coro, opera pregevolissima di Fra Giovanni da Verona, vissuto nel XVI secolo.

Lo stato in cui ora si trova questo gioiello d'arte è miserrimo, per cui quell'arciprete Don Garzotti rivolse un caldo appello ai cittadini ed alle autorità, perchè vogliano concorrere al restauro che da tanto tempo si impone; e Verona che ha dato i natali a questo umile frate olivetano, il quale tanto contributo portò all'arte dell'intarsio e della scoltura in legno, non deve essere l'ultima a rispondere all'invito.

Fra Giovanni nacque in Verona nel 1499, e fin da giovane coltivò con passione la scoltura in legno e l'intarsio. Dicesi che fu lui che trovò il modo di lumeggiare i legni con tinte bollate. Si perfezionò anche nell'intaglio così da destare grande ammirazione in tutti gli intenditori. Lavorò a *Venezia*, e intarsiò poi il coro dei Monaci di Monte Oliveto, trasportato poi nel Duomo di Siena In breve la sua fama volò tanto alto che il Pontefice Giulio II lo volle in Vaticano ove lavorò usci, sedili e le spalliere della camera della Segnatura che gli fruttarono gli elogi di Raffaello.

Di lui dunque Verona possiede una spalliera e altri intagli preziosi nella Sagrestia di S. Maria in Organis, reputata la più bella d'Italia, un candelabro magnifico ed un leggìo sfortunatamente danneggiato dall'inondazione del 1882. Sopra la porta del presbiterio si ammira un affresco rappresentante Fra Giovanni opera di Francesco Morone.

Fra Giovanni era pure architetto, ed il campanile di S. Maria in Organis venne eretto su disegno suo.

Molti furono i suoi discepoli, fra cui ricordo Fra Vincenzo da Verona, del quale si ammirano preziosi lavori nella Segreteria di S. Marco a Venezia. Morì sel 1537.

Altri disegni originali di Michelangelo.

Pasquale Nerino Ferri, ispettore delle Gallerie, ha rintracciato alcune cartelle, nelle quali si conservano mischiati con altri di poca importanza, alcuni disegni originali di Michelangelo.

Questa nuova scoperta, la quale segue a così breve distanza l'importante rinvenimento di dieci carte contenenti complessivamente quaranta schizzi del Buonaroti, non soltanto costituisce un prezioso acquisto per arricchire la collezione dei nostri gabinetti di disegno, ma reca altresì un notevole contributo allo studio della storia dell'arte in genere, e in particolar modo allo studio delle opere del sommo artefice.

L'ispettore Ferri ed il noto storico dell'arte Emile Jacobsen, che gli si è unito in collaborazione, per studiare ed illustrare questi nuovi disegni pubblicheranno i risultati delle loro scoperte ed accurate indagini.

I nuovi disegni scoperti sommano ad una ventina.

In massima parte si riferiscono ad opere d'arte del maestro, che si conservano nella Cappella Sistina.

I nuovi disegni scoperti sono:

N. 17,379 e 17,380: " Due figure nude sedute „ che ricordano molto nell'atteggiamento le Sibille e i Profeti della Cappella Sistina.

N. 17,381: " Due grnppi di figure nude „ studi per il Diluvio universale, dipinto nella volta della Sistina.

N. 18,730: Nel recto: primo pensiero per il soggetto biblico il " serpente di bronzo „, altro dipinto nella Cappella Sistina. " Dorso virile „. Nel verso studio a matita rossa di " braccio virile sinistro „.

N. 18,721: Nel recto: " Due schizzi architettonici „ a matita rossa di " testa giovanile „. Due studi " di testa in caricatura „.

N. 18,730: Studio a matita rossa di " piede virile sinistro „ " Dorso di una statua antica „.

N. 18,733: " Figurina nuda „. Una " nicchia arcuata „ con due edicole laterali.

N. 18,734: Nel recto: Studio a matita nera di braccio destro virile „ che ricorda il bellissimo braccio del Mosè in S. Pietro in Vincoli. Nel verso: Schizzo a matita nera di " avambraccio virile sinistro „.

Spoleto. — L'arca di Fra Filippo.

Si sono eseguiti i lavori per trasportare in luogo sicuro l'arca di Fra Filippo in seguito al crollo delle mura che ha destato ragionevoli timori per la sontuosa Cattedrale. Questa arca costò cento ducati d'oro a Lorenzo dei Medici. Su di essa il Poliziano fece scolpire l'epigrafe che, tradotta dal Supino, suona così: « Qui son io sepolto, gloria della pittura, Filippo; a nessuno è ignota la meravigliosa arte della mia mano. Seppi con maestria d'artista dar figura ai colori e quasi la parola alle mie figure. La natura medesima in esse rispecchiata si stupì, e confessò di essere eguagliata nell'arte sua. Qui in marmoreo tumolo mi ripose Lorenzo dei Medici, prima io ero ricoperto dell'umile terra ».

Ma dietro questi marmi, su cui la morbidezza del verso e la giovinezza dell'arte nascente avevano impresso un nuovo segno di gloria, le ossa del grande non si sono trovate. Solo v'era un muro sgretolantesi al più piccolo colpo di martello, e non altro.

Quando Urbano VIII, con l'aiuto, pare, del Bernini, rifece la chiesa dell'Assunta, da sotto l'organo sopra la sacrestia fu il monumento del Lippi trasportato nel luogo, dal quale oggi vien tolto. Si dimenticarono le ossa — dimenticanza funesta! — colà? Sono esse nascoste sotto i marmi del pavimento presso il marmoreo ricordo? Sono là tre lettere, ma esse non corrispondono al nome dell'artefice. E' debito nostro ritrovar quelle ceneri. Si ricordi che Lorenzo de' Medici, allorchè fu ambasciatore dei fiorentini « fece la via di Spoleto per chiedere a quella comunità il corpo di Fra Filippo... ma gli fu risposto da loro, che essi avevano carestia d'ornamenti, e massimamente d'uomini eccellenti; perchè, per onorarsi, glie lo domandarono in grazia, aggiungendo che, avendo in Fiorenza infiniti uomini famosi e quasi di soperchio, ch'ei volesse fare senza questo: e così non l'ebbe altrimenti ».

Si ritrovino quindi i preziosi avanzi, e si pongano di nuovo dietro i versi del Poliziano, affinchè non suonino in un sacro tempio, come una menzogna, li vicino all'ultima opera che quelle mani ormai scheletrite compirono...

A meno che il poema di Fra Filippo non urti i nervi di qualche dilettante brontolone.

Parigi. — I monumenti della storia di Francia in stampe e disegni. Una collezione che si disperde.

In Parigi fu all'asta per tre giorni (3, 4, 5 dicembre) una splendida collezione di stampe e disegni di Giovanni Luigi Soulavie. Il raccoglitore stesso l'aveva intitolata *I monumenti della storia di Francia in stampe e disegni.*

Sono oltre cinquecento lavori riguardanti i regni di Luigi XVI, la Rivoluzione, il Direttorio, il Consolato, l'Impero: fra le quali almeno trecento di prim'ordine.

Da vent'anni non s'era veduta sul mercato artistico di Parigi una collezione di così grande valore.

Fra i migliori saggi si notano: i ritratti dei *Consoli* e quello del *Direttore Le Tourneur* di Aix; il *Mirabeau* della signora Allais; tutta la serie degli almanacchi così utili per uno studio dei costumi, tutte le serie dei bottoni, dei coperchi delle bomboniere, dei ventagli; i ritratti di Maria Antonietta, di Luigi XVI, del Delfino; la serie dei costumi *Incroyables;* la *Passeggiata del Palazzo Reale*, attribuita a Debucourt e a Le Coeur.

Il Soulavie, morto nel 1813, formò la sua collezione dal 1783 al 1811. Ne furono successivamente proprietari il principe Eugenio Beauharnais e la principessa di Leuchtenberg. E ora tutto questo insieme meraviglioso si disperde!

Il sig. Giulio Maciet, vice-presidente a Parigi dell'Unione centrale delle arti decorative e della Società degli amici del Louvre, ha donato a questo Museo una rarissima collezione di ventotto statuette in bronzo dorato, di stile francese, tedesco, fiammingo e italiano e dell'epoca della Rinascenza.

Verdun. — Vandalismi.

A Dugny presso Verdun il Consiglio Municipale ha decretato di demolire un'antica chiesa romanica interessante per gli artisti e gli archeologi, per allargare il cimitero e perchè oramai il villaggio possedendo una chiesa nuova, l'antica non ha più alcuna ragione di esistere! — A Bajona abbatteranno le antiche mura od almeno la parte più pittorica di esse.

Assortimento
Ricchissimo
di Caratteri
e Fregi
Ultima Novità.

P. Albé & Figlio

Premiata Fonderia Tipografica

Milano
Corso Vigentina N. 50-52

Malattie nervose

Gabinetto di Elettricità Medica

MILANO - Via S. Andrea, 11

Direttore Dott. CARLO LURASCHI

VISITE e CURE dalle 10 - 12 alle 3 1/2 - 6 pom. tutti i giorni meno la Domenica

ELETTRICITÀ - MASSAGGIO

Doccie - Bagni di luce - Raggi X, ecc., ecc.

CURE SPECIALI { per togliere le macchie della pelle
per la paralisi pausale
per l'asma

DIPLOMA D'ONORE, TORINO 1898 — MEDAGLIA D'ORO, PARIGI 1900

FONDERIA DI CARATTERI E FABBRICA DI MACCHINE

DITTA NEBIOLO & C. - TORINO

SOCIETÀ IN ACCOMANDITA PER AZIONI - CAPITALE L. 3.000.000 INTERAMENTE VERSATO

Impianti di Tipografie in brevissimo tempo

750 Operai — 150 Cav. di forza

FILIALI: MILANO - GENOVA - PARIGI - BUENOS-AYRES

"APOLLON" in 15 gradazioni

Matite nere finissime per Artisti, Ingegneri ed Architetti * * * * * * * *

In vendita presso le principali Cartolerie.

Chiedere sempre la Marca di fabbrica (2 martelli incrociati)

JOHANN FABER - Norimberga.

Premiato in tutte le Esposizioni.

KOH-I-NOOR

Matite nere finissime in 16 graduazioni

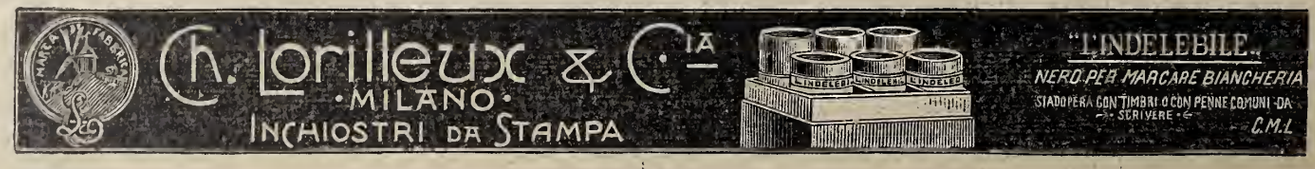
per Artisti, Ingegneri ed Architetti

Specialità delle premiate Fabbriche di L. & C. HARDTMUTH

(Vendonsi nelle principali Cartolerie del Regno)

Esposizione Universale Parigi 1900 GRAND PRIX la più alta onorificenza

BUDWEIS-VIENNA



La presente Rassegna è stampata con Inchiostri della Casa CH. LORILLEUX & C.

Anno IV. - N. 4 Milano: Aprile 1904

RASSEGNA D'ARTE

DIREZIONE:

GUIDO CAGNOLA — FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI — CORRADO RICCI

Sommario:

CORRADO RICCI: D'alcuni dipinti di Bernardino da Cotignola (*con sei incisioni*). — GIULIO FERRARI: Il Monumento Gonzaga a Guastalla (*con due incisioni*). — CORRADO RICCI: Due dipinti di Dosso Dossi nella R. Pinacoteca di Brera (*con due incisioni*). — Corrieri Artistici (*con una incisione*). — R. H. HOBART-CUST: Il Polittico della SS. Annunziata in Pontremoli (*con una tavola fuori testo in eliotipia*). — LUCY OLCOTT: Un dipinto inedito del Brescianino (*con una incisione*). — LUCA BELTRAMI: Le opere di Pasio Gaggini in Francia. *La fontana di Gaillon, il monumento sepolcrale Lannoy, a Folleville* (*con sei incisioni*). — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:
nel Regno 10 *Lire*
per l'Estero Lire 11.

Direz. e Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI E C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1 *Conto corrente colla Posta.*

Cronaca.

Roma.

Il Ministero della Pubblica Istruzione ha ordinato che si faccia una ispezione a tutte le località ove esistono arazzi, se ne compili un elenco illustrativo e si ritraggano le fotografie di quelli di maggior pregio. Il provvedimento ha per iscopo di avere un indice sicuro di queste pregevoli opere d'arte, sparse un po' dappertutto, ed impedire che siano sottratte al patrimonio artistico nazionale.

Roma. — Il Foro Romano.

L'esplorazione della basilica di Massenzio procede lenta per la vastità dell'area che occupa, ma ricca di risultati preziosi per la storia del monumento insigne.

Ora si sta armando, per tirarlo su, uno dei grossi massi della vôlta centrale, sprofondato sotto il livello del pavimento, e che mostra nella faccia inferiore il cassettonato a stucco bianco sagomato e modellato a grandi ovoli e fogliami.

L'esplorazione del sepolcreto preromuleo, estesa a tutta l'area libera, ha svelato la esistenza di altre tombe a cremazione ed a fossa che verranno gradatamente studiate nel corso di quest'anno. Intanto è cominciato lo studio del margine del terreno funebre costeggiante la sacra via primitiva per riconoscere quale fosse la condizione di questa arteria in rapporto ai Sacrari di Stato, alla *Regia* di Numa.

L'esplorazione al lato orientale del Foro ha svelato, oltre agli avanzi cospicui della via cesarea, anche la serie completa di fosse augurali, alcune fra esse troncate dai fondamenti del tempio di Giulio Cesare, e che corroborano la ipotesi che ha guidato alla loro ricerca e alla loro scoperta.

La esplorazione della colossale sostruzione dell'*equus maximus*, rimessa in luce l'autunno scorso nel centro dell'area del Foro del primo secolo, ha proceduto con infinite cautele per determinare le stratificazioni archeologiche che essa attraversa, e per cercare qualche vestigio del rito augurale da cui dovrebbe aver avuto principio la superba mole. E' questa la prima volta che una ricerca metodica viene estesa a tale scopo alla sostruzione di un edificio imperiale; si è dovuto procedere per cunicoli orizzontali sino a raggiungere l'asse del lato orientale del basamento e con una incisione verticale nel forte pietrisco di travertino e di selce si è raggiunto a un metro di profondità la superficie di un grande lastrone di travertino.

Compiute le indagini delle traccie di una cerimonia inaugurale romana, verranno riattivate le esplorazioni del *lacus Curtius* e della leggendaria voragine.

Roma. — Altre scoperte archeologiche.

Proseguite le ricerche, sotto al lastrone nella sostruzione della colossale statua equestre di Domiziano che ergevasi già in mezzo al Foro Romano fu scoperta una incassatura quadra, di due piedi di lato e profonda un piede, dentro la quale stavano accomodati cinque vasi in stato perfetto di conservazione.

Un vaso più grande, di terra cotta rossa, finamente striato, e di forma sferoidale con labbro imbutiforme sta nel mezzo, alquanto coricato per lo spostamento cagionato dalle acque d'infiltrazione. Gli altri quattro vasi, stanno addossati al lato occidentale della incassatura, e con le anse rivolte ad essa, indizio questo che venissero deposti da chi compiva l'inaugurazione del monumento, con tutta probabilità il *pontifex maximus*, ossia l'imperatore in persona, stando col viso rivolto a oriente.

Uno di questi vasi porta una incisione punteggiata a forma di stella, un altro, piccola anfora del cosidetto bucchero nero, ha la superficie striata a doppie spirali come i vasi tipici dell'VIII secolo avanti Cristo.

La straordinaria importanza di questa scoperta non dipende tanto dal fatto materiale di avere un documento autentico delle inaugurazioni del primo secolo dell'impero, quanto, come giustamente osserva il Comm. Boni, perchè questo documento ci prova la permanenza del rituale seguito dai sacerdoti la cui origine rimonta alle origini di Roma. In una parola i vasi scoperti nella sostruzione dell'*equus maximus* sono per materia, per forma, per decorazione, identici a quelli scoperti dal Boni stesso nelle tombe dei bimbi romulei nel sepolcreto del Foro e da lui recentemente illustrati nella *Nuova Antologia*.

Firenze. — Prezioso acquisto.

Il Museo Nazionale di Firenze si è arricchito di una delle più belle opere di Luca della Robbia. E' la lunetta che stava fino a pochissimi giorni addietro presso una porta di forme eleganti del secolo XV, al pian terreno della casa n. 93 in Via dell'Agnolo.

Il bassorilievo di terra cotta rappresenta la mezza figura della Vergine col Bambino Gesù adorato da due angeli genuflessi. Il Bambino svolge una fascia sulla quale è scritto: *Ego sum lux mundi.*

Le figure sono modellate con rara maestria e rivelano un sentimento squisito: hanno quell'impronta schietta di originalità che si osserva in tutte le opere del sommo scultore.

Firenze. — Restauri a S. Maria Novella.

I chiostri di Santa Maria Novella in cui si ammirano gli affreschi di Giotto, del Memmi, di Paolo Uccello, vanno riprendendo nuova vita per le cure dell'ufficio regionale. Sono rimesse in posto le belle lunette in verde col processo delle intelaiature metalliche; e altre bellezze artistiche, liberate dalla polvere e dai sali che le corrodevano, tornano a respirare della vita magnifica di quando sorsero. Sarebbe da consigliare che anche gli affreschi del così detto Chiostrino, che si sollevano in pellicole, fossero energicamente e prontamente protetti dai danni.

Firenze. — Palazzo della Lana.

Nel pianterreno dello storico e celebre *Palagio della lana* in Orsanmichele, mentre si eseguivano dei restauri per cura della *Società delle letture dantesche*, si sono scoperti pregevolissimi affreschi che si fanno risalire al trecento.

I lavori vennero sospesi per attendere istruzioni dal Ministero della P. I.

Firenze. — Vendita di un tondo Robbiesco.

Sappiamo che ultimamente fu venduto a persona la quale lo portò in Francia un tondo dei Robbia (dicesi di Andrea) che trovavasi in una villa presso Firenze. Saremmo curiosi di apprendere come un oggetto di tanta mole e peso esulò da Firenze e dall'Italia senza essere veduto da alcuno di coloro preposti alla visita degli oggetti d'arte alle Dogane.

Venezia. — Dono al Museo Correr.

E' giunto al Museo Correr il quadro che il Sig. Alessio Rouart ha regalato a Venezia, e che ricorda l'episodio del gelo della laguna nel 1788.

Il quadro è un'ampia tela che misura circa m. 1.50 di lunghezza per un metro di larghezza. Rappresenta il Rio di S. Giobbe e le estremità delle due fondamenta, la laguna ghiacciata con S. Secondo e S. Giuliano e nel fondo la campagna di Mestre.

La scena che si svolge al primo piano del dipinto è popolosa e gustosissima: patrizi e popolani che si intrattengono allegramente sull'avvenimento, carri ripieni di provviste, persone calme e tranquille che si dirigono a piedi verso la vicina terraferma per poter dire di essere andati: *Sora l'aqua a caminar.* Non manca la nota comica: una donna che capitombola, desta l'ilarità e appaga quasi completamente la curiosità dei presenti. Ma il quadro è già esposto e, meglio che la devozione, varrà una visita al Museo.

Aggiungeremo soltanto che esso è della scuola del Guardi, trattato in maniera franca e sicura, di colorito luminoso, trasparente, simpatico.

Tempo fa S. A. R. il conte di Bardi regalava al Museo un dipinto rappresentante la stessa scena: stampe dell'epoca riproducono l'ambiente medesimo, gli stessi comici incidenti. Si può dunque sicuramente ritenere che la tela donata da Alessio Rouart è una fedele riproduzione di quell'avvenimento che ha, naturalmente, molto impressionato Venezia.

Vicenza. — Crollo di una chiesa.

A Montebello crollò una parte della chiesa di S. Francesco, pregevole per antichità e che risale al secolo XIII.

Fu travolta un'arca dell'annesso convento dei frati minori. Nessuna disgrazia personale, ma il disastro è irreparabile.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO IV. MILANO - Aprile 1904 N. 4.

D'alcuni dipinti
di Bernardino da Cotignola

Una grande confusione regna ancora nella storia e nella critica d'arte rispetto ai pittori chiamati « *Cotignola* » dal luogo d'origine, grazioso paese sul fiume Senio, in Provincia di Ravenna, celebre come nido degli Sforza.

I Cotignola sono tre: Bernardino Zaganelli, Francesco Zaganelli e Girolamo Marchesi.

Non costanti i due primi in uno stile, hanno spesso lavorato insieme, cosicchè riesce difficile scernere nei dipinti di cooperazione la mano dell'uno e quella dell'altro. Poi è uscito dalla loro scuola il Marchesi che dapprima segue la loro maniera, ma, passato a Bologna, si trasforma e s'allarga ai nuovi contatti.

Si tratta nullameno di tre pittori mediocri salvatisi dall'oblio, anzi riguardati sempre, specie i due primi, per certa singolarità di forme e di colore, la quale è buona e, spesso, facile scorta per riconoscerli. E di riconoscerli succede spesso girando per le Gallerie di Europa dove sono sparsi in buon numero, generalmente col loro giusto nome, ma qualche volta anche con assegnazioni erronee o senza attribuzione.

Ecco qualche esempio. *Un Cristo che porta la croce,* vestito di bianco con una catena al collo, esposto nel Louvre col n. 1641 è così registrato nel catalogo: *Commencement du XVI siècle.* E' da segnarvi sotto tranquillamente il nome di Francesco Zaganelli.

A Bruxelles nella collezione Somzèe (num. 197) si vede una *Madonna col Bambino* che benedice una monaca a mani giunte, assistita da un Vescovo e da due angioletti. È un lavoro delicatissimo di Bernardino.

Nel castello di Chantilly (num. 50) per un quadro con la *Madonna, il putto, i Ss. Francesco e Antonio da Padova, un angioletto che suona e i due committenti, marito e moglie,* si fa il nome di Luca Longhi, mentre è opera incontestabile di Girolamo Marchesi.

Ma sarebbe troppo lungo parlar qui di tutte le opere riconosciute, o non per anche battezzate, di quei maestri, sui quali abbiamo raccolte moltissime notizie e altre ne andiamo trovando sempre.

***

Fissiamo qualche data. I due Zaganelli, che devono essere nati fra il 1460 e il 1470, lavorarono quasi sempre insieme. Segnato dal solo Francesco (durante il periodo della cooperazione (si trova un dipinto del 1506, e dal solo Bernardino, un *S. Sebastiano.*

Bernardino dev'essere premorto al fratello di parecchi anni. La sua fine è da mettersi fra il 1510 e il 1512. Infatti l'ultimo quadro, che reca il suo nome con quello del fratello, è del 1509. Nei dipinti seguenti, del 1514, 1518, 1519, non si legge più che il nome di Francesco.

Probabilmente fu in seguito alla morte di Bernardino che Francesco passò da Cotignola a Ravenna (dove lo si trova già nel 1513) con la moglie Cecilia e una femmina, almeno, lasciatagli orfana dal fratello, la quale poi si sposò in Ravenna a certo Giovan Pietro Bonetti e fece testamento il 27 ottobre 1523.

Francesco morì nel 1531. Dai libri del Monastero di S. Vitale in Ravenna risulta che nello scorcio del 1513 ottenne di abitare una casa di quel monastero per una lieve offerta che il pittore presentò rigorosamente sino al 1531 e che negli anni 1533 e 1534 fu data invece dalla vedova.

Gli estremi biografici di Girolamo Marchesi si conoscono .Nato in Cotignola nel 1471, morì in Roma nel 1540. Ma di lui, qui, non occorre parlare.

***

Il quadro segnato dal solo Bernardino si trova nella Galleria Nazionale di Londra e rappresenta un S. Sebastiano legato alla colonna, coperto solo ai fianchi ed al ventre da una fascia bianca, a pieghe sottili, ferito di quattro freccie, due nel petto e due nelle braccia, disposte con simmetria. È trattato tutto a colori chiari; i capelli ha levigati, le carni un po' violette, i piedi grandi ma disegnati con finezza. Più importante, per noi, è il fondo, più che dipinto miniato, con lontani alberelli a ventaglio, una città irta di torri, un castello sotto il quale passa un fiume d'acqua trasparente, che si svolge a si-

MILANO - BRERA. (*Fot. Alinari*).
BERNARDINO E FRANCESCO ZAGANELLI DA COTIGNOLA (1504).
Madonna e Santi.

nistra tra le boscaglie, e più avanti una schiera di cavalieri e di pedoni ben contornati come stampe, e coloriti per leggerissime deboli velature, caratteristiche più che tutto il resto del dipinto.

Guardiamo invece le opere del solo Francesco disseminate da Berlino a Napoli. Esse, se si toglie la tavola

(*Fot. Morelli*).
BERNARDINO ZAGANELLI DA COTIGNOLA
S. Sebastiano - Nella Galleria Nazionale di Londra.

datata del 1505, fatta cioè quando suo fratello viveva ancora, appaiono più vivaci, più larghe, più decorative, più realistiche, ma anche più scomposte e rozze di colore e di forme. I panni tormentati da pieghe angolose e false sono investiti dal vento, le Madonne affagottate, il bambino Gesù affondato nei lini pieni di spigoli come cristallizzazioni, gli angeli ravvolti, anzi travolti nelle fascie e negli svolazzi. Si salvano appena da tanto tormento, anzi da tanta tormenta, alcune teste di vecchi che rivelano la ricerca diretta di ben scelti modelli. Gli alberi, invece, le nuvole, i monti diventano tondeggianti e molli.

Nelle riproduzioni che offriamo, il lettore potrà scorgere le differenze indicate pei singoli artisti.

Nei quadri, poi, che i due Zaganelli hanno dipinto insieme non sarà possibile determinare con assoluta certezza la parte dovuta all' uno piuttosto che all' altro, ma la maggior energia di Francesco appare temperata e ingentilita dalla finezza tecnica e dalla temperanza quattrocentistica di Bernardino. Due quadri conservati a Brera l' uno del 1499, l' altro del 1504, ed uno del 1509 nella Galleria di Bergamo, ne forniscono le prove evidenti. La composizione è simmetrica, schematica, le pose sono tranquille, le pieghe ancora composte, il colorito generale un po' freddo, le carni perlacee e trasparenti, ricche di toni violetti. Anche i tipi della Madonna, del putto, degli angeli v'appaiono più fini e delicati.

***

Sulla scorta di queste osservazioni non ci sembra difficile assegnare a Bernardino Zaganelli due dipinti pei quali si è lungamente discusso: l'uno della Galleria d'Amsterdam e l' altro dell' Accademia di Belle Arti di Ravenna.

In questo secondo, il paesaggio con gli stessi edifici, lo stesso modo di trattare la frasca, la stessa minuzia nel disegnare e colorire, anzi miniare; le stesse figurine, nel fondo, di cavalieri e di pedoni, così singolari pei colli lunghi, le teste piccole e le gambe magre, mettono sulla traccia del maestro più che le figure maggiori dei quattro Apostoli addormentati e del Gesù in preghiera, perchè tratte dalla predella d'Ercole Roberti (ora a Dresda) che Bernardino potè copiare in Bologna, nella chiesa di San Giovanni in Monte.

Il cattivo stato della tavoletta (larga 0,41, alta 0,55) non finita dall'artista, rovinata poi, non ha consentito di

PINACOTECA DI RAVENNA. (*Fot. Alinari*).
FRANCESCO ZAGANELLI DA COTIGNOLA - *Presepio*.

trarre una migliore fotografia, cosicchè siamo costretti a descriverla nella parte almeno che non corrisponde alle notissime figure del maestro ferrarese, ossia nella parte originale di Bernardino.

In basso, corre un canale protetto da steccati di legno lumeggiati d'oro. Diversi uccelli acquatici, come anitre e cigni, nuotano in esso. Le rive sono ornate di fiori di varie specie. Dietro agli Apostoli, il terreno comincia ad ondeggiare ricoperto d'alberi cupi a gruppetti di foglie dorate. Poi, a sinistra, si curva un colle alberato con pecore che brucano in un prato presso un dorato tempietto romano, poi il golfo col mare sparso di vele bianche. In mezzo al dipinto, d'innanzi a Gesù orante e dietro a un angioletto librato in alto, sorge una gran rupe poco diversa da quella che si vede nella predella del Roberti. A' suoi piedi ed oltre, si svolge una strada piena di cavalieri diretti alle due parti opposte. Un primo cavaliere sta fermo, quasi nascosto fra gli alberi presso il suo cavallo; poi un gruppo di quattro soldati è lungo il canale, in cui si riflette con una chiarezza mirabile. Uno è a cavallo col turbante. Uno a piedi, con l'elmo, reca sullo scudo le solite lettere « S. P. Q. R. ». Altre figurette, pure a piedi ed a cavallo, sono sparse per la via; altre attraversano il ponte sul fossato che cinge una città turrita costrutta a piè del colle.

Milano - Brera. (*Fot. Brogi*).
Francesco e Bernardino da Cotignola (1499) - *Madonna con Angeli, S. Giov. Batt. e S. Floriano.*

***

Ma l'opera più bella e complessa di Bernardino Zaganelli da Cotignola è il *Cristo deposto,* che si vede (col n. 783, su tavola: larg. 0.62 alt. 0.70), nel Museo dello Stato di Amsterdam, una volta (come vedremo) creduto del Mantegna, poi semplicemente di *Scuola italiana,* e sospettato fino di *Scuola fiamminga.*

Le Marie stanno allineate, tutte in ginocchio, e inginocchiato, del pari, a destra è Giuseppe d'Arimatea. La Maddalena ha una bell'acconciatura gialla orlata di nero sul capo, e il manto rosso sopra una veste d'un lievissimo verde. Nella Madonna troviamo i soliti colori: rossa la veste, turchino il manto, bianca la copertura del capo. Delle due altre Marie, quella più indietro mette una leggera nota celeste. S. Giuseppe ha manto bianco, a pieghe profonde, verdastre, su veste rossa come la callotta del suo turbante fasciato di veli azzurrognoli. A' suoi piedi si veggono i chiodi insanguinati ancora, le tanaglie e il martello. Colori lievi ovunque, temperati sino alla lividezza. Il Cristo morto è sollevato col busto, sopra un lenzuolo a pieghe lunghe, con ombre d'acciaio. Il nudo è del colore solito del Cotignola, bruno con ombre che ricordano il legno di noce. Il suo tipo fisionomico col naso, largo in alto e rotondo alla punta, è quello solito dei Cotignola, come pure il volto della Vergine. Tale appare anche la figura del S. Giovanni Evangelista che sorge a sinistra, simile nella posa, nelle vesti, identica nei piedi, alla figura di S. Giovanni Battista che si vede nella *Madonna del S. Floriano.* Ed è su tutto con questo quadro, segnato e datato (1499), che bisogna confrontare quello di Amsterdam eseguito con tutta probabilità intorno al 1500.

Le figure descritte staccano di chiaro sopra una rupe scura oltre alla quale si vedono le solite figurine proprie di Bernardino, eseguite con pallida minuzia: prima due cavalieri, uno con la scimietta in groppa. Altre più avanti sulla via si perdono tra gli alberi proprio come nel *San Sebastiano* di Londra e nella tavoletta di Ravenna.

A destra, altra rupe con la grotta e l'arca scoperchiata, presso la quale stanno, ammirando, due persone. Fuori della grotta, altre figurette d'uomini e di donne. Il paese si stende dietro: tre alberi sottili ed alti trattati senza veruna varietà da quelli della *Madonna del S. Floriano* fiancheggiano le croci: altissima quella di Gesù; più piccole le laterali coi due ladroni, uno color avorio, l'altro in ombra, oscuro, come d'argento ossidato. Più indietro i

soliti alberetti grami a ventaglio, e più in basso i cespugli tondeggianti, a luci verdi e gialle. Gerusalemme ha le sue case turchiniccie e gialle come le case delle tavole di Londra e di Ravenna. Il paese che va azzurreggiando sempre più in lontananza si chiude con una serie di montagne triangolari precipiti da un lato e a declivio dall'altro, quale appare lo scoglio della Repubblica di S. Marino visto da mezza Romagna. Tali profili di montagne, di tanta singolarità che noi non ricordiamo d'averli visti altro che nei quadri del Cotignola, sono identici nella *Madonna del S. Floriano* e nel *Deposto* d'Amsterdam, opera indiscutibilmente, per noi, di Bernardino.

***

Il luogo di derivazione non è certo un argomento di grande valore per giudicare di un dipinto, ma a noi non dispiacque di trovare, a tergo della tavola d'Amsterdam (quando già l'avevamo riconosciuta per opera di Bernardino Zaganelli) il sigillo dei Rasponi ravennati (le due branche di leone incrociate) e, sopra un cartellino, la scritta: « *Andreas Mantegna. Verkooping Graaf Rasponi - 30 octobre 1883* ».

Infatti è registrato come del Mantegna, alla pag. 33 del *Catalogue de la collection de Tableaux anciens des écoles flamande, hollandaise et italienne de Monsieur le comte Ferdinand Rasponi de Ravenne*, pubblicato per l'asta che si fece in Bruxelles il 25 ottobre 1880.

Dunque il dipinto deriva proprio dal paese dove s'è svolta l'attività dei Zaganelli!

CORRADO RICCI.

PINACOTECA DI RAVENNA. (*Fot. Alinari*).

BERNARDINO DA COTIGNOLA - *Cristo nell'Orto.*

BERNARDINO DA COTIGNOLA - *Cristo deposto*, nel Museo d'Amsterdam.

Corneto Tarquinia (Roma). — Nuova parte della Necropoli tarquinese venuta alla luce.

Il Sig. Vincenzo Fioroni, affittuario di parecchie terre di proprietà di S. Spirito, e tra le altre della tenuta *Civita*, pochi giorni fa, precisamente in questa ultima e più particolarmente nella località delta *Poggio dell' impiccato*, iniziò a sue spese un'escavazione, fiducioso di trovare altre reliquie dell'antica Tarquinia; infatti dopo alcuni giorni di lavoro ebbe la buona fortuna di rinvenire, a quattro metri sotterra, due casse di nenfro: una racchiudente *un elmo, una lancia, un corno ed un magnifico balsamario*, di modo che senza tema di errare si può credere che fosse la tomba di un guerriero etrusco. Nell'altra si rinvennero *due mitrie con croce nel mezzo, una striscia d'oro a guisa di fascia, una fibula* ed altri oggetti che lasciano immaginare fosse la tomba di un sacerdote. Oltre di queste preziosissime tombe, ne sono state esplorate in questi pochi giorni circa altre quaranta, ma senza il successo delle due prime, essendo state derubate in tempi remotissimi.

Ciò nonostante si è potuta raccogliere un'altra infinità di piccoli oggetti che vengono a costituire un valore archeologico di non poca entità. L'importanza del resto scientifica di questa nuova scoperta è incalcolabile, venendo a portare una luce sopra un periodo di storia tarquinese molto antecedente a quello che rappresentano gli oggetti racchiusi nel nostro Museo.

Il merito poi del Fioroni è quello di avere scoperto sotto un terreno non mai studiato una parte della Necropoli Tarquinese da tutti ignorata.

Il Monumento Gonzaga
a Guastalla

Il Padre I. Affò nella sua *Istoria della città e ducato di Guastalla; Guastalla Ducale, stamperia di S. Costa e C. 1786 T. II,* così descrive questa potente opera d'arte di L. Leoni (1509-1590) terminato dal figlio Pompeo († 1669): « *Il celebre cavalier Leone Aretino, che aveva in assai vaghe medaglie rappresentato questo inedito soggetto (Ferrante Gonzaga) ebbe il carico di inventare e fabbricare anche la sua statua. Ei la rappresentò armata mezzo all'antica, mezzo*

alla moderna con grande maestà, facendo che nella destra appoggiata sul fianco stringesse tre mele simboleggiate nei pomi d oro, che Ercole vittorioso riportò dagli Orti Esperidi, dopo che ebbe ucciso il feroce mostro figurato ivi nel Vizio, che in forma di Satiro vien calpestato dalla medesima statua, la quale tenendo un'asta nella sinistra lo preme rimanendo da un lato della base l'Idra colle teste tagliate; emblemi tutti ordinati a significare essere felicemente riuscito il Gonzaga trionfatore dell'invidia e malignità dei suoi emuli ».

L'altezza del gruppo, misurata al disopra del pieduccio marmoreo con ornati in bassorilievo, è di m. 2.50: il piedistallo che, come vedremo è lavoro posteriore, misura m. 3.60.

Su questo bronzo, compiuto traverso lunghe peripezie, il Ronchini nel 1865 portò luce di documenti (*Atti e Mem. del R. Dep. di S. P. per le Prov. Modenesi e Parmensi T. III p. 10 e 11*). che assieme ad altre testimonianze e studi (1) furono di grande aiuto alla ben nota e ricca opera di E. Plon: *Leone Leoni Sculpteur de Charles Quint et Pompeo Leoni Sculpteur de Philippe II, Paris 1887.* Leone Leoni incominciò il lavoro nel 1559 ma la fusione non intera del gruppo non ebbe luogo che nel 1564; nel 1588 è in Guastalla lunga disputa per la collocazione del monumento, alcuni coll'autore volendolo vicino al palazzo del principe, altri più lontano, verso l'opposto lato del rettangolo della piazza; ma l'inaugurazione non si compie che nel 1594, e nel posto desiderato dallo scultore. « *Questa meravigliosa opera,* dice il P. Affò citato, *fu eseguita in Milano ma non fu trasferita a Guastalla che nel 1594 sotto don Ferrante II, il quale fatto alzare nella pubblica piazza un bel piedestallo marmoreo, ve la fece collocare sopra da Uliviero Bessi, ingegnere che avevala trasportata di là, e volle che s'incidessero nella parte anteriore del piedestallo, queste parole:*

FERDINANDO GONZAGAE
PRINCIPI OPTIMO ATQUE INVICTISSIMO
SICILIAE PROREGI INSUBRUM
GUBERNATORI
ITALIA AFRICA GALLIA
GERMANIA BELGIO
VIRTUTIBUS ATQUE VICTORIIS CLARO
APUD CAROLUM QUINTUM CAES.
IN CASTRIS ARMATUM
IMPERATORIO MUNERE
FORTITER FUNCTO
INVIDIAE DEMUM VICTORI
QUOD AD AMPLISSIMAM VIRI MEMORIAM
DOMESTICAEQUE GLORIAE EXEMPLAR
CAES. FIL. PARAVERAT SIMULACRUM
HOC FERDINANDUM NEP.
ERIGENDUM ET EXORNANDUM
CURAVIT.

« *Minacciando ai giorni nostri questo bel monumento qualche ruina piacque alla Illustrissima Comunità di ristaurarlo, facendo ad un tempo trasferire alquanto più addentro della piazza medesima, coll'ornamento aggiuntovi all'intorno di colonne e catene, dalle quali acquista maggior maestà e decoro essendo stata diretta l'opera dal Signor Capitano Ingegnere Alessio Parma, Ispettore di queste bonificazioni. Si segnò la memoria di tale restaurazione dall'altra parte del piedestallo colla seguente iscrizione dettata da Mons. G. B. Negri, Arcidiacono della Cattedrale e Vicario Generale di Mons. Francesco de Marchesi Tirelli, Abate ordinario di questa Diocesi:*

VETERE STILOBATE
POST ANNOS CLXX
INIURIS TEMPORUM CONLABENTE
NOVUS A SOLO EXCITATUS
EIQUE STATUA AENEA
ITERUM IMPOSITA
AERE PUBBLICO
FERDINANDO I. H. I.
PARMAE PLAC. VASTALLIAE DUCE
PIO FELICI AUGUSTO
ADIMENTE
ANNO MDCCLXXIV.

(1) Vedi Bottari e Tigozzi *Lettere Pittoriche.* — C. Casati, L. Leoni di Arezzo. Milano, Hoepli 1884. — Bartoletti, *Artisti Lombardi a Roma* 1881.

Il piedestallo con qualche ristauro posteriore è l'attuale che con buone proporzioni sopporta il ben composto gruppo, nel quale splende tutta la nobile ed elegante arte di Leone e Pompeo Leoni, con solidità di assieme e con leggiadrìa di particolari decorativi.

Il gruppo di Guastalla ricorda altre composizioni di Leone Leoni, specialmente i monumenti a Carlo V; e la figura di Ferrante, pianta con posa quasi eguale e con quasi eguale disposizione delle pieghe del manto nella parte inferiore, a quelle della figura di G. Giacomo Medici nel suo monumento funerario del Duomo di Milano di cui parlò Luca Beltrami nel N. 1, anno IV di questa *Rivista*.

L. Leoni - Monumento a Ferrante Gonzaga in Guastalla - *Piedistallo rifatto nel 1774.*

La figura di Ferrante è composta, come ben dice l'Affò *con grande nobiltà*, e abilmente acconciato è il simbolico satiro tanto che l'armonia decorativa dell'assieme non potrebbe essere migliore. Negli ornamenti della corazza e dei calzari, Leone Leoni mostrò tutto il sapiente amore che aveva nel condurre a termine questi particolari, senza trasmodare in eccessive leccature, mentre nelle partiprin cipali modella con larghezza che nobilmente raffina la potenza michelangiolesca.

Il bronzo è in buone condizioni, solamente è da deplorare che in questi ultimi anni sia stata rubata l'elsa della spada nella figura di Ferrante Gonzaga che ci rimane, se non chiaramente, riprodotta nelle illustrazioni al volume citato nel Plon e alla Storia dell'arte nel Rinascimento di E. Muntz.

Di questa insigne opera di Leone e Pompeo Leoni alla quale il Ronchini tanto benemerito degli studi portò primo schiarimenti storici, non è mai stata data, credo, illustrazione grafica in riviste italiane e per la squisita arte colla quale è condotta è ben degna di stare accanto alle altre splendide opere di questi artisti.

Le statue del monumento funerario del Medici a Milano sono condotte con maggior finitezza di questo gruppo di Guastalla che ha quella larghezza di modellato richiesta dal luogo ove doveva sorgere, ma è una larghezza che dimostra un equilibrio meraviglioso di un artista che sapeva produrre, con eguale splendido risultato statue colossali e deliziose finezze per medaglie.

Giulio Ferrari.

Due dipinti di Dosso Dossi
nella R. Pinacoteca di Brera

In questi giorni la R. Corte d'Appello di Bologna ha confermata la sentenza del Tribunale, che aveva riconosciuto nella Congregazione di Carità di Massalombarda il diritto di vendere alla R. Pinacoteca di Brera di Milano, due tavole di Dosso Dossi, contrariamente alle pretese accampate dall'Arciconfraternita di S. Maria dell'Ospedale Maggiore di quel paese.

I due dipinti non sono che i laterali di un trittico scomposto e in parte smarrito, del quale ora non si trova più la parte centrale. Misurano 0.48 in larghezza e 1.63 in altezza. L'uno rappresenta *San Giovanni Battista*, l'altro *San Giorgio*: quegli ruvido, asciutto, ma scultorio e forte, con la canna crociata e coi fianchi ravvolti in una stoffa dai riflessi caldi quasi di rame; questi solenne e splendido nella lorica corrusca, con le calze a gamba rosse, con l'asta nella destra, con grande fervore di luce nel volto di profilo ritraente l'immagine di Francesco d'Este figliuolo di Alfonso e di Lucrezia Borgia, investito del Marchesato di Massalombarda e costruttore in essa di una chiesa e di un palazzo che adornò di pitture.

Dosso Dossi - San Giovanni Battista.

E nella chiesa appunto egli pose il trittico a colonne, nella cui parte centrale era, come di solito, la *Madonna col putto* e nei laterali i due santi che abbiamo descritto. Più tardi dalla chiesa passò all'oratorio dell'Arciconfraternita di S. Maria, costrutto nel 1577, ossia molti anni dopo la morte di Francesco ed anche del Dossi.

Nel 1798 l'Arciconfraternita fu soppressa; nel 1800 risorse; poi fu soppressa di nuovo e risorse ancora nel 1817. Nove anni dopo fu redatto un inventario in cui l'oratorio è descritto così: « A mano destra fra la porta maggiore della chiesa e il corridore che va nel cortile di detto Ospitale, vi è

Dosso Dossi - San Giorgio.

una scala di pietra con una ferriata da un lato, per la quale si va su l'Oratorio, nel quale parimente vi è un altare con ancona verniciata finto marmo con in mezzo un nicchio grande con sarasina dipinta col nome di M. V. nel quale vi sta riposto una imagine, di legno sopra un piè-di-stallo con suo baldacchino tutto verniciato e dorato, intitolata la B. V. del Popolo, quale se ne serve per tre processioni delle Rogazioni; da una parte di detto nicchio vi è dipinto sull'asse l'imagine di S. Giov. Battista e dall'altra l'imagine di S. Giorgio, due pitture del Dossi di Ferrara ».

In tale stato era ridotto nel 1826 il trittico! Invece della pittura centrale v'era stata forata una nicchia per rinchiudervi una statua.

Ma dov'era andata la Madonna dipinta dal Dossi? Sembra rilevarsi dal riscontro dell'inventario stesso, dove è ricordata una imagine di Lei, su legno, già portata in sacrestia e « venduta — dice proprio il documento — sotto il priorato del signor Folli Bianchini ».

In seguito l'ancona passò sotto un'altra tutela. Non è infatti più l'Arciconfraternita, ma la Congregazione Generale dei Luoghi Pii che nel 1838 ne afferma il possesso disponendo che dei due laterali si faccia una copia per sottrarre gli originali « al pericolo di andare una volta o l'altra in ruina ».

Ma poi, il 21 giugno 1884, la Congregazione di Carità deliberò la vendita dei due originali, che le pratiche per ottenerne il permesso e l'attesa d'un acquirente ritardarono sino all'ottobre del 1900, nel quale anno chi scrive credette opportuno assicurarli al patrimonio artistico della Nazione proponendone al Ministero della Pubblica Istruzione la compera, finalmente ora riconosciuta valida dalla Regia Corte d'Appello.

CORRADO RICCI.

Corrieri Artistici

FORLÌ - Scoperte nella Rocca di Forlì.

Il Maggiore del Genio Lodovico Marinelli, con intendimento di ricostruire graficamente la monumentale Rocca di Ravaldino in Forlì, al tempo di Caterina Sforza (1449), ottenne dal Ministro dell'Istruzione pubblica l'autorizzazione di praticare degli scavi nel terreno, per rintracciare le fondamenta dei muraglioni dell'opera, e di aprire qualche breccia nei muri delle cortine e dei torrioni, per mettere in luce alcuni particolari della fortificazione di *transizione*

FORLÌ - Rocca di Ravaldino - *Ceramiche Sforzesche e proietti*

usata quando alle macchine nevro-balistiche cominciarono a sostituirsi le artiglierie.

Fra le ricerche fatte è degna di nota quella riferentesi ad un pozzo ferrato esistente sulla sommità della torre quadrata, o maschio, addossato alla parte interna del fronte della Rocca rivolto a ponente.

Il pozzo, a sezione circolare, ripieno di rottami fu sgomberato e nel suo fondo, situato a 10 metri sotto il cortile interno del ridotto si trovarono alcuni frammenti di ceramica e due proietti di ferro, che dalle dimensioni, questi ultimi, risultarono appartenere ad antichi falconi (1).

I frammenti, tra cui uno pregevolissimo colla sigla degli Sforza sormontata dalla corona di conte, furono applicati sopra modelli in creta sagomati in base alla forma ed alle dimensioni dei frammenti stessi.

Si ottennero così due vasi i quali appariscono nella riproduzione che si presenta al lettore, che insieme coi proietti, furono dal Marinelli donati al Museo Civico di Forlì.

(1) Artiglierie usate in larga scala nello scorcio del XV secolo.

Weissenburg.

Nelle vicinanze di Weissenburg sono stati fatti degli scavi in un antico accampamento romano e vi si trovarono oltre a monete, ornamenti, un regolo piegabile che poteva servire da compasso e divisa in *polices digiti*, palmi. Solo a Pompei si rinvenne uno strumento pure in bronzo simile a questo.

Pietroburgo. — Esposizione.

Sotto il Patronato della Principessa di Sassonia Altenburg è stata organizzata a Pietroburgo nel museo del barone Stuglitz una esposizione d'arte retrospettiva a benefizio dei feriti nella guerra Russo-Giapponese. Il corrispondente del *Bulletin de l'Art* scrisse che i privati gareggiano colle collezioni imperiali nel prestare gli oggetti loro più belli e preziosi cosicchè si ebbe un insieme interessantissimo di miniature, tappeti, mobili, armi, porcellane ecc. ecc. e nel solo giorno dell'inaugurazione si fecero 40000 franchi d'introito.

Il Polittico
della SS. Annunziata in Pontremoli

Il bellissimo polittico del quale diamo qui l'illustrazione è appeso, quasi ignorato, alla parete ovest della Chiesa della SS. Annunziata in Pontremoli.

Questa chiesa, situata a circa mezzo miglio dalla città, faceva parte altre volte di un convento di frati Agostiniani, ora soppresso e mezzo in rovina. Essa contiene parecchie pregevoli opere d'arte fra cui, oltre al nostro dipinto, i più belli sono: un tempietto della Rinascenza, contenente gli anneriti frammenti di un affresco che rappresenta l'Annunciazione e che dà nome e lustro al Santuario, ed una Sacristia di non comune sontuosità, adorna di splendidi intagli eseguiti nel 1676 da un tal Padre Francesco Battaglia membro del Convento stesso.

La tavola, che misura 2 m. e 8 cent. per 1,40, senza la cornice, in buono stato di conservazione, fu ristaurata con molta cura dal Signor Domenico Fiscali ed è ora gelosamente custodita dal presente titolare della Chiesa. E' divisa in nove sezioni: una parte centrale, la *Madonna col Bambino in trono*, fiancheggiata da quattro piccole tavolette recanti i quattro evangelisti: al di sopra, in tre pezzi separati: la *Crocifissione* ed ai lati l'*Annunziata* e l'*Angelo Gabriele*; di sotto, una predella dove è figurato *Cristo* coi *Dodici Apostoli*. Tutto questo rinchiuso in una bellissima cornice gotica intagliata e dorata. Sebbene alquanto primitiva nel concetto, l'opera, per la ricchezza del materiale e dei disegni architettonici, tutta risplendente d'oro e di colore, abbonda di bellissimi effetti. Un'antica tradizione vuole riconoscere *S. Anna colla figlia Maria* nella imponente e maestosa figura centrale, ma questa tradizione non poggia su alcun fondamento. Per di più l'intera opera fu poi, in modo indeterminato, attribuita alla Scuola Senese — opinione ancora più assurda, poichè i soggetti della predella e delle tavole superiori la associano indubbiamente ai maestri liguri e piemontesi e per mezzo di questi. attraverso le Alpi, alla Germania. Perciò, a parer mio, andrebbero attribuiti a Giovanni Massone di Alessandria, interessante pittore, del quale i lavori bellissimi, ma troppo poco conosciuti ed apprezzati si trovano nel Louvre, a Savona e in Santa Maria di Castello a Genova.

I tipi della predella e della parte superiore sono una delle caratteristiche più spiccate nell'opera di questo artista.

A tale proposito debbo richiamare l'attenzione dei lettori su altri tre dipinti che, per le medesime ragioni, possono essere attribuiti (ed anzi, uno di essi lo fu già da una autorità superiore alla mia) allo stesso maestro, e cioè: *S. Lorenzo* e *Santi* nella chiesa di S. Lorenzo di Cogono presso Chiavari — il *Santo Volto con Santi* ecc. nella cappella della Confraternita della Croce a S. Giulia in quelle vicinanze — e i Santi Rocco, Fabiano e Sebastiano nella chiesa di S. Martino a Portofino. Tutte queste opere formano pure dei polittici ed hanno fra loro così evidente somiglianza ed affinità che non si può mancare dal riconoscervi, se non una stessa mano, almeno una grande influenza comune, emanata dalla medesima mente.

R. H. Hobart-Cust.

Un dipinto inedito
del Brescianino

Sopra un'altura vicino alla piccola città di Buonconvento, (Siena) sta la chiesa di S. Lorenzo a Bibbiano, che contiene una pittura di uno fra i più simpatici artisti senesi del cinquecento. Questa tavola, ora religiosamente conservata e custodita, ebbe a soffrire nel passato danni considerevoli ma, salvo alcuni leggeri ritocchi nella parte inferiore, i delicati e smaglianti colori che sono la caratteristica essenziale di questo autore si conservano ancora perfettamente intatti. Eclettico per eccellenza, Andrea del Brescianino riusciva così bene ad assimilarsi ciò che ritraeva da altri, che il suo genere di pittura presenta un problema talvolta arduo da risolvere (1). Il quadro che qui riproduciamo offre però poche difficoltà. Sebbene, a prima vista, ci sorprenda per la sua rassomiglianza coi lavori di scuola milanese, ad un più attento esame esso ci appare quale opera di un autore ispirato da Raffaello, per quanto certi caratteri lo farebbero credere fiorentino. La felice combinazione di tutti questi elementi: del sentimento lombardo, probabilmente suggerito al Maestro dal *Sodoma* — del tipo Raffaellesco nella Madonna — del *S. Giovanni Battista* che ricorda il pennello di Andrea del Sarto, hanno prodotto un insieme fuso poi ed armonizzato dall'influenza dei Senesi, fratelli d'arte dell'autore. Così abbiamo un quadro altrettanto nobile quanto leggiadro e grazioso, forse un po' duro ed accademico, essendo l'opera di un pittore secondario, ma nondimeno pieno di fascino.

Fino all'epoca del Milanesi (2) il dipinto passava come opera di Baldassarre Peruzzi ed anche oggi è generalmente ritenuto per tale. Il confronto però con altri lavori del Brescianino non lascia alcun dubbio sulla sua paternità — I soli dettagli morfologici, senza contare il colorito particolare, provano in modo assoluto che tale pittura gli appartiene. Vorrei particolarmente suggerire il raffronto con una tavola alquanto inferiore rappresentante la *Madonna ed il Bambino* che trovasi nella Pinacoteca di Monaco e colla bellissima pala d'altare della *Vergine in trono con Santi* nell'Accademia di Siena.

Lucy Olcott.

Siamo particolarmente grati a Mrs. Olcott che volle illustrare il bellissimo dipinto del Brescianino, il quale, per quanto ci consta, non fu mai riprodotto prima d'ora. Nello stesso tempo avvertiamo i lettori che abbiamo dato speciale incarico a distinti fotografi di ritrarre per la nostra *Rassegna* affreschi e tavole che trovansi nel Senese e che verremo pubblicando nei prossimi fascicoli. Siamo lieti così di poter richiamare l'attenzione del pubblico su quei capolavori mentre sta per aprirsi l'Esposizione di Siena che promette di riuscire interessantissima.

La Direzione.

(1) Per dettagliate notizie su questo Maestro, vedi l'articolo di M. Berenson « The British Museum Raphael Chartoon » nel secondo volume del suo « Study and criticism of Italian Art ».

(2) Vasari, Ed. Sansoni, Vol. VII, pag. 9.

La riproduzione delle fotografie fatte da Mr. H. Burton *per la* Rassegna d'Arte *è interdetta.*

Fotog. H. Burton.

A. DEL BRESCIANINO - Madonna e Santi - *S. Lorenzo a Bibbiano* (Siena).

Le opere di Pasio Gaggini in Francia

La fontana di Gaillon
Il monumento sepolcrale Lannoy, a Folleville.

La piccola Fontana di GAILLON, ora al Louvre

Un capitolo intero del volume recentemente pubblicato dal Cervetto intorno ai Gaggini da Bissone (1) è dedicato alle opere di Pasio Gaggini in Francia: e volendo accentuare l'importanza del contributo di questo artista, l'autore si compiace di ricordare come, in questi ultimi tempi, siasi esagerato nel contrastare e nel restringere l'influenza e l'azione esercitata dai nostri artisti durante il rinascimento francese. Ciò è vero: ed a proposito di quanto Mario Vachon ebbe ad asserire a tale riguardo (2), cioè che « *la critique contemporaine, moins legère et moins crèdule que ces historiens qui se transmettaient la tradition du « panitalianisme » a fouillé courageusement les archives, et a rendu à la France ce qui était à la France, c'est a dire presque tout, à l'Italie ce qui était à l'Italie, le reste, fort peu de chose* » io ebbi già campo, or sono più di vent'anni (3), di rivendicare a Domenico da Cortona l'Hôtel de Ville di Parigi, che il Vachon, travolto dalla sua tesi, voleva attribuire all'artefice francese Pierre Chambiges.

Ma se era, ed oggi ancora è plausibile il proposito di difendere le ragioni dell'arte italiana in Francia di fronte ad un sistematico ostracismo, non per questo dobbiamo esporci al pericolo di eccedere in tale reazione, esagerando nuovamente il contributo dato dai nostri artefici nel periodo della *Renaissance*. Occorre adunque evitare qualsiasi impulso di amor proprio, per quanto nobile in sè stesso, e lasciarci guidare solo da considerazioni inspirate allo studio impregiudicato delle manifestazioni dell'arte e delle evoluzioni sue, ricercando nella scrupolosa interpretazione dei documenti dell' epoca la migliore sanzione che possa confortare il nostro giudizio.

Molte sono le opere d'arte in Francia, che il Cervetto assegna a Pasio Gaggini: e solo passando in rassegna le numerose e grandi illustrazioni che si accompagnano al Capitolo di Pasio in Francia, si riceve la impressione che questo artista vi abbia avuto una importanza non comune nei primi due decenni del secolo XVI. Però, quando si abbiano a vagliare tali attribuzioni, cercando di provarle con qualche testimonianza di fatto, e quando si vogliano constatare le personali caratteristiche del Gaggini, l'opera e la importanza intrinseca non possono a meno di subire notevoli riduzioni.

Il Cervetto comincia col ricordare come, in data 5 gennaio 1507 « *Pacio de Bissone sculptor et lapicida, filius q. dom. Beltrandi de Bissone, Habitator Janue, agens pro Serenissima et Christianissima majestate Francorum Regis* » abbia stipulato un contratto per la lavorazione di un'altare: ed egli ravvisa tale opera del Pasio nell'altare del Salvatore, all'Abbazia di Fécamp, basandosi, in mancanza di una diretta documentazione, sulle analogie di esecuzione con altre opere dello stesso scultore, e sulle circostanze di altre opere italiane conservate in quell'Abbazia, fra le quali il tabernacolo, di cui la *Rassegna d'Arte* diede la riproduzione (1) nell'articolo di Marcel Reymond intorno a Michel Colombe. Pure accogliendo taluna delle considerazioni del Cervetto, non parmi doversi attribuire loro un significato assoluto e decisivo, sia per le incertezze che ancora sussistono riguardo le caratteristiche personali del Pasio, sia perchè il Cervetto troppo facilmente ravvisa in quelle opere le caratteristiche della scoltura genovese in genere, alla quale ascrive anche il citato tabernacolo, dal Reymond riconosciuto come opera toscana.

Ad ogni modo, fatta solo qualche riserva, si accolga pure tale designazione dell'altare del Salvatore a Fécamp, come quella che può corrispondere al succitato contratto del 1507, e passiamo a due altre opere notevoli, per le quali abbiamo invece il sussidio di documenti in appoggio all'assegnazione fatta a Pasio Gaggini: vale a dire la fontana già esistente in una delle corti del demolito Castello di Gaillon, ed il monumento sepolcrale di Raoul de Lannoy, nella chiesa di Folleville: per le quali due opere ci troviamo ancora a dovere fare una limitazione all'importanza e sviluppo, che il Cervetto sempre, trascinato dall'entusiasmo suo verso il Pasio, volle ammettere.

La fontana di Gaillon più non esiste, come si disse, essendo stata, da circa un secolo e mezzo scomposta e dispersa: per fortuna ce ne venne serbato il disegno dal Du Cerceau (2) che nel 1570 descrivendo il Castello di Gaillon riferisce: « *en la court est une grande fontaine de marbre blanc, bien enrichie d'oeuvre* »: egli accenna anche ad un'altra fontana che si trovava nel giardino « *au milieu du jardin, est un pavillon ou se voit encore une fontaine de marbre blanc* »: questa, che era la minore delle due, potè — grazie alle cure di A. Lenoir, sul principio del secolo XIX — sfuggire al disperdimento subìto dai resti del Castello di Gaillon: ed oggi, sebbene incompleta della vasca inferiore e della statua di Diana che ne formava il coronamento, costituisce in una sala del Museo di Louvre un saggio caratteristico di composizione e scalpello francese.

La fontana che ci interessa è adunque la maggiore, che nel 1715 Piganiol de la Force così menzionava ancora nella descrizione di Gaillon: « *on entre dans une cour, qui conduit dans une autre, qui est grande, quarrée et au milieu de laquelle est une fontaine superbe* ». Stando al disegno del Du Cerceau, che riproduciamo, ed alle dimensioni riportate nell'atto di vendita dei frammenti della fontana, in data del 1757, doveva essere alta metri sette, e le due vasche, l'una all'altra sovrapposte, avevano i diametri rispettivi di m. 2.50, e m. 3.50 circa; un bacino ottagonale, decorato a bassorilievi, largo m. 5, recingeva la base della fontana. La sola memoria che si aveva, per

(1) Luigi A. Cervetto — *I Gaggini da Bissone, loro opere in Genova ed altrove.* — Milano, U. Hoepli, 1903. Vedasi *Rassegna d'Arte* febb. 1904.

(2) M. Vachon — *L'Hôtel de ville de Paris.* — Paris, 1882, p. 14-15.

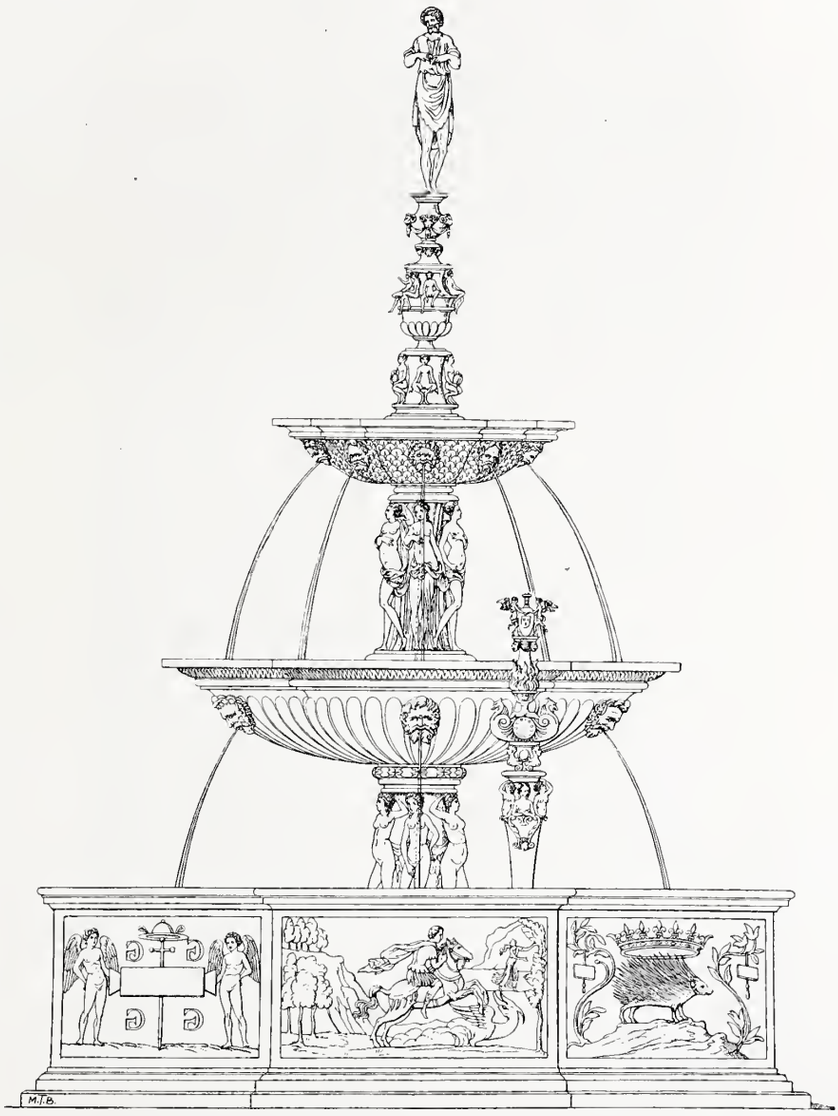
(3) L. Beltrami — *L'Hôtel de ville, e Domenico da Cortona* — in *N. Antologia*, 1882.

(1) Anno 1902, numero di marzo, pag. 40. Il Reymond assegna il Tabernacolo di Fécamp a Gerolamo Viscardo in data 1517 (nella *Rassegna* venne per errore stampato 1577) e vi riconosce una imitazione dei tabernacoli di Andrea e di Giovanni della Robbia.

(2) *Androuet Du Cerceau* - Les plus excellents Bastiments de France - Paris, MDCVII.

l'addietro, riguardo la origine di quell'opera d'arte, era quella che Francois de Harlay, arcivescovo di Rouen, di cui Gaillon era un possesso dipendente da tale carica, ci lasciò nell'iscrizione da lui composta e fatta incidere sulla porta interna della prima corte del Castello « *stupendo fonte marmoreo ex Venetorum munere illustratus* », per cui il Deville, nella prefazione al volume *Comptes des depenses du Château de Gaillon*, pubblicato a Parigi nel 1850, raccolse senz'altro tale asserzione: « *c'était un don de la République de Venise, qui n'avait pas cru pouvoir faire un présent plus agréable au Cardinal d'Amboise* » vale a dire il confidente di Luigi XII, cui si doveva appunto, come arcivescovo di Rouen, la costruzione del Castello di Gaillon. Ma il Deville si limitò a ribadire una semplice tradizione, sebbene si trovasse ad avere a disposizione gli elementi di fatto che sarebbero stati sufficienti a sfatarla: infatti, dai conti delle spese da lui pubblicati, risulta che i vari pezzi della fontana erano stati imbarcati a Genova, ed erano stati condotti da certo Bertrand de Meynal, genovese, ad Honfleur, dove la grande vasca figura arrivata alla fine del febbraio 1507; mentre il compimento della posa in opera della fontana si ebbe solo al 1 maggio 1508, ed in data 25 settembre dello stesso anno si retribuiva Bertrand de Meynal « *sur ce qui lui peut estre deu d'avoir taillé le marbre de la fontaine* »; Guillaume Pacherot, *masson Italien*, era stato nel luglio pagato « *pour dix roses de cuivre assises sur la fontaine* ». Il Deville avrebbe quindi potuto da ciò essere messo in sospetto riguardo la tradizione che la fontana fosse un dono della Repubblica veneta, tanto più che dal complesso dei conti di spesa risulta come una parte dei marmi, stati spediti da Genova, fossero lavorati sul posto.

Tutto ciò era necessario di premettere, per il fatto che concorre a rilevare la importanza intrinseca del documento dal Cervetto riportato in appoggio dell'attribuzione della grande fontana di Gaillon a Pasio Gaggini. Il documento è in data 14 dicembre 1506 (1), e riguarda tre artefici, Antonio della Porta, Pasio Gaggini ed Agostino Solario, i quali si obbligano reciprocamente « *faciendo quoddam laborerium in quodam Brachille marmoreo Rev. DD. Cardinalis Roani Francie* ». Ecco adunque il diretto ed esplicito legame fra gli artisti italiani e la fontana di Gaillon; il testo del documento ci porta però a qualche riserva riguardo lo sviluppo materiale dell'opera di questi artisti, come del resto il semplice esame del disegno, conservatosi dal Du Cerceau, per sè stesso ci consiglia. Infatti, il documento accenna alle varie parti di cui doveva comporsi la fontana: « *primum pedem dicti Brachilis qui sustinet pillam magnam ipsius Brachilis, et capita seu testes octo leonis circum dictum Brachile; et in summitate dicti Brachilis figuram seu imaginem St. Joh. Baptistæ* »: che le vasche dovessero essere due, risulta dal passo « *aliis octo capitibus seu testis faciendis in dicto Brachile a dicto pede super in secunda pilla* ». Ora, mettendo a raffronto il documento col disegno, la corrispondenza non è dubbia, malgrado qualche lieve discordanza: vediamo infatti la vasca superiore colle otto teste per gli zampilli, la inferiore invece con sole quattro teste, le quali non sono di leone, il che basta ad accertare come, alla data del documento, l'opera non fosse ancora eseguita. Ma ciò che non altrettanto facilmente si può spiegare, è la rapidità colla quale risulterebbe sia stato eseguito il lavoro: perchè il 14 dicembre 1506 si stabiliva il riparto delle varie opere di scoltura, in base al quale il Pasio col Tamagnino si assumeva il lavoro delle due vasche, e già nel febbraio la più grande si trovava al porto di Honfleur. Tale circostanza ci distoglie tosto dal pensare che la fontana di Gaillon sia stata ideata ed eseguita a Genova, e poi spedita completa in Francia, e ci porta a sostituirvi il seguente complesso di vicende.



La Fontana nel Cortile principale del Castello di Gaillon (dall'incisione del Du Cerceau - 1570).

(1) *Arch. di Stato, Genova*. Atti Notarili Ant. Pastorino fol. 25-500 — A. Cervetto, pag. 263.

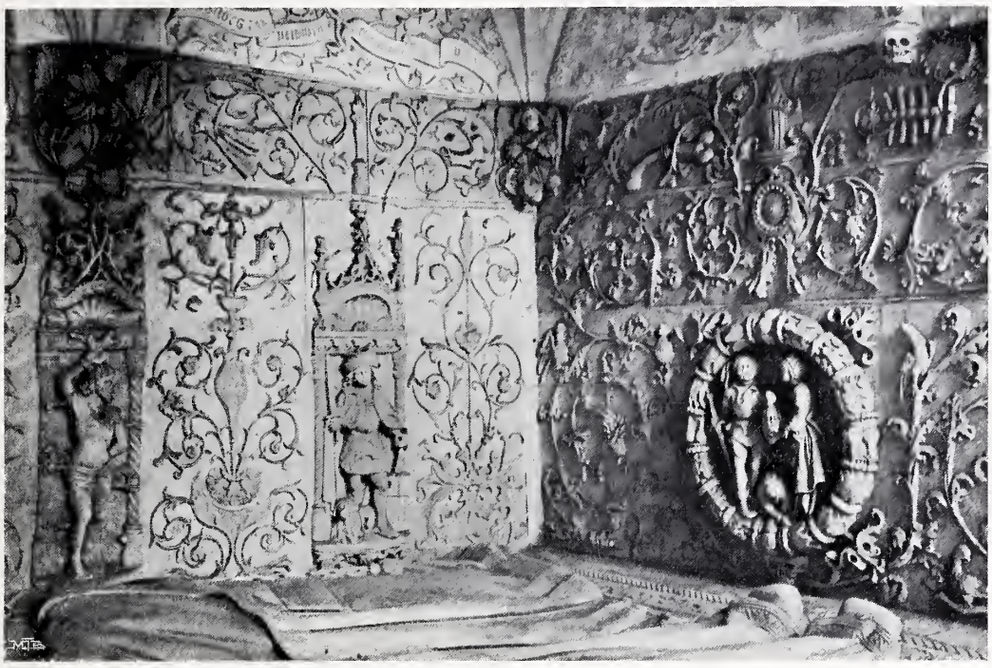
Il disegno della fontana deve essere stato fatto da un artista francese, probabilmente dallo stesso geniale architetto del Castello di Gaillon, trattandosi appunto di un'opera d'arte che doveva sorgere nel mezzo del cortile d'onore di quel sontuoso palazzo, innalzato di getto nel primo decennio del secolo XVI: si voleva una fontana di marmo bianco, e poichè occorreva provvedere a Genova questo materiale, così era ovvio che i due pezzi più voluminosi della fontana, vale a dire i due bacini, si avessero ad imbarcare già lavorati, per avere una notevole riduzione di peso; ed ecco quindi il disegno spedito a Genova affinchè, in base al medesimo, fossero eseguite le due vasche, provviste delle bocche che il disegno aveva indicato a teste di leone, e che gli artefici genovesi si permisero di eseguire a figura umana: un'altra parte sola del disegno si ritenne di precisare nell'ordinazione, quella della statua di coronamento, rappresentante San Giovanni, assunta dall'Agostino Solario: due mesi e mezzo dopo il contratto, la grande vasca era in Francia, giacchè in data *penultième février 1507*, si anticipavano i denari « *aux mises qui conviendent faire de Honfleur jusqu'à Rouen d' amener le dit bassin* », e nel marzo si ha nota di spese « *pour avoir dechargé le bassin et pierres de la fontaine* » e più tardi « *pour avoir amené au Château le petit bassin et VIII autres grandes pierres* ». Ora, quando si tenga calcolo del tempo assorbito dal viaggio per mare da Genova ad Honfleur, risulta che meno di due mesi vennero impiegati ad eseguire l'ordinazione, per cui si sarebbe indotti a ritenere che l'opera del Pasio e del Tamagnino siasi limitata alle due vasche, e che per le altre parti della fontana sia stata fatta soltanto la spedizione dei marmi occorrenti, semplicemente squadrati: così si spiegherebbe la menzione sommaria delle *VIII grandes pierres*, che fa riscontro alla espressione sommaria del contratto riguardo ai sostegni delle vasche, giacchè sarebbe stato ben strano specificare per la lavorazione delle due vasche le otto teste per gli zampilli, e limitare alla parola *pedem* la menzione di un sostegno che, come appare dal disegno del Du Cerceau, era finamente adorno di figure. E così si può spiegare il notevole lasso di tempo trascorso dall'arrivo della vasca maggiore al Castello di Gaillon, sino al compimento della fontana, giacchè le restanti parti della fontana hanno dovuto essere eseguite a Gaillon, da artisti francesi, come ci induce a ritenere il carattere stesso delle figure femminili, estremamente esili; mentre l'artista genovese che aveva scortato l'invio dei marmi, in parte lavorati, in parte no, dovette attendere specialmente all'adattamento delle vasche coi relativi sostegni. Non altrimenti sapremmo conciliare le circostanze di fatto e di tempo, risultanti dai documenti, coll'opera compiuta; di modo che l'opera del Pasio, nei riguardi della fontana di Gaillon, si troverebbe ridotta alla semplice assunzione, col socio Tamagnino, del lavoro di fornire due vasche conforme a disegni ed indicazioni ricevute.

Tomba di Raoul de Lannoy, Governatore di Genova nel 1507 nella Chiesa di Folleville (Somme).

Ed ora veniamo all'altra opera che a Pasio Gaggini può essere assegnata in Francia, la sola recante la precisa indicazione del suo nome: il monumento sepolcrale di Raoul de Lannoy, che da Luigi XII fu destinato governatore di Genova nel 1507, e seppe distinguersi in tale ufficio per la equità e la sollecitudine dimostrata nel riparare ai danni ed alle offese, che il suo predecessore Mons. de Mons aveva recato alla città. Intermediario forse nelle pratiche per l'altare e per la fontana ordinata a Genova, il Lannoy potè provare il desiderio di valersi dell'opera degli artisti genovesi, predisponendo per sè e per la consorte Jeanne de Pois, la pietra tombale colle due figure giacenti, che si ammira ancora nella chiesa di Folleville, sul bordo della quale si legge l'iscrizione:

ANTONIVS DE PORTA TAMAGNINVS MEDIOLANENSIS
ET - PAXIVS - NEPOS - SVVS

Il Cervetto, venendo a discorrere di quest'opera d'arte, si è lasciato ancora una volta trascinare dall'entusiasmo per il suo prediletto artista, al punto da scambiare il tutto per la parte, attribuendo al Pasio anche le scolture componenti la decorazione della nicchia che ospita la pietra tombale: infatti egli, dopo di avere accennato minutamente alle varie ornamentazioni di quella nicchia, conclude: « Lo scalpello di Pasio Gaggini e del Della Porta ha quì la finezza di Benvenuto Cellini: non sono scolture



Particolare della decorazione della nicchia, opera francese.

quei fregi, quei simboli, quelle chimere, quei bindelli recanti motti, espressioni laudatorie; sono cesellature al più eccelso grado eseguite » — Volendo però attenerci ad un ponderato esame di quell'opera d'arte, non è difficile di riconoscere quale limite debba assegnarsi allo scalpello del Tamagnino e del Pasio; poichè, chi conosce nelle sue spiccate caratteristiche la scoltura francese del rinascimento, non esita ad attribuirle tutta la parte architettonico-ornamentale che sovrasta al sarcofago: si può forse pensare che quella composizione ad archi gotici biflessi, racchiudenti sotto ad un padiglione la statua della Vergine, e fiancheggiati da statue e baldacchini, col fondo tutto occupato da medaglioni, ornati, simboli, iscrizioni, possa essere uscito da una mente e da uno scalpello italiano, come vorrebbe ammettere il Cervetto? E quand'anche non volessimo accontentarci di questa prova, ammettendola basata più che altro sopra una convinzione personale, le stesse condizioni materiali dell'adattamento del sarcofago nella nicchia non dovrebbero forse metterci sulla via per concludere si tratti di due diverse opere d'arte, non ideate in unità, ma collegate alla meglio? Evidentemente il nicchione non aveva in origine la destinazione attuale: il vano a forma di porta che si vede in uno dei fianchi, (1) in corrispondenza delle teste delle statue giacenti, non avrebbe alcuna ragione di essere, e non ci sembrerebbe spiegabile, quando non ci fosse dato di pensare che lo sfondo architettonico, pur essendo destinato da chi l'ideò, a sepoltura, come risulta dai teschi che si veggono quà e là intrecciati negli ornamenti, dovesse ospitare un diverso monumento funereo, forse una semplice pietra tombale, disposta nel pavimento. Il modo stesso col quale l'opera del Pasio e del Tamagnino venne adattata nella nicchia, accenna ad una disposizione di ripiego, cui si provvide alla meglio con pezzi di pietra di riempimento fra lo stipite della nicchia ed il sarcofago, e con un rozzo raccordo delle delicate profilature della pietra tombale (1): di modo che viene spontaneo il pensare che la tomba del Lannoy non fosse in origine destinata a tale collocamento, e questo sia stato adottato più tardi, compendiando in una, due diverse opere d'arte. A ciò inducono altre circostanze di fatto: le due statue giacenti debbono essere state eseguite mentre Raoul de Lannoy era a Genova nel 1507, poco prima della di lui morte (2)

(1) Vedansi le lettere M M dello schizzo.

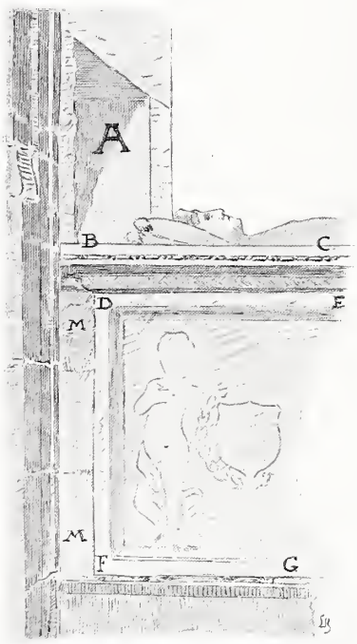
(2) L'iscrizione funeraria dice: « *Raoul de Lannoy lieutenent general et gouverneur de le Duce de Gennes, qui trepassa le IIII jour de mois de May l'an 1508* ».

(1) Ved. lett. A nello schizzo a pag. seg.

Le Statue giacenti di Raoul de Lannoy e Jeanne de Pois - Scoltura di Antonio Della Porta e Pasio Gaggini, 1507.

e diciasette anni innanzi la morte della consorte, il che spiega l'abbigliamento di questa, ancora conforme al tempo di Luigi XII e di Anna di Bretagna: d'altra parte, il collocamento delle due statue giacenti nella attuale disposizione non deve ritenersi anteriore alla morte della consorte Jeanne de Pois, la cui data si legge appunto nella iscrizione disposta fra le due coppie di angeli piangenti; cosicchè si può credere che in quell'intervallo di tempo, fra il 1508 e il 1524, possano essere avvenute delle innovazioni nella chiesa nella quale erano e ancora sono altre tombe della famiglia Lannoy, in seguito alle quali sia stata adottata la disposizione odierna.

Comunque, per la tesi nostra, ciò non può avere influenza diretta, poichè la esclusione dell'intervento del Pasio nella decorazione architettonica già s'impone per la spiccata diversità di carattere fra le parti del monumento. Una più completa e diretta indagine intorno al monumento Lannoy potrebbe chiarirne le vicende: e certo non mancherebbe di interesse il constatare se il sarcofago sia costituito solo dalla lastra anteriore visibile (1), coi già accennati angeli e coll'iscrizione, oppure comporti anche altreparti decorate, oggi murate e nascoste; nel quale caso, oltre all'interesse intrinseco di tale riconoscimento, si avrebbe una riconferma della diversa destinazione che in origine ebbero due opere d'arte, dal Cervetto assegnate ad un medesimo scalpello.



Riassumendo, l'opera del Pasio in Francia, veramente sicura e di cui resti documento materiale o grafico, si riduce ad alcune parti della fontana di Gaillon ed alla lastra tombale del monumento Lannoy: due opere nelle quali il Pasio figura quale socio del Tamagnino, il che ci impedisce di riconoscervi la genuina personalità di Pasio Gaggini, come artista.

Il monumento Lannoy è certo un'opera d'arte di primo ordine, anche se limitata alla pietra tombale recante il nome dei due artisti (2); e senza arrivare alla limitazione formulata da Léon Palustre (3), coll'assegnazione al Pasio del semplice per quanto delicato lavoro del fregio ornamentale che inquadra le due statue giacenti, dobbiamo pur sempre riconoscere nel Pasio una importanza subordinata a quella del Tamagnino. Un'altra parte di quel monumento, additata specialmente come saggio del valore personale del Pasio, è il bassorilievo verticale. Il Cervetto — assecondando in ciò quanto già ebbero a dire il Magenta e lo stesso Palustre — esalta, ed a ragione, il sentimento che si nota in questo bassorilievo: se non che, pur convenendo in tale innegabile valore, non devesi dimenticare come non sia del tutto esclusa la tesi che questa parte dell'opera scultoria, eseguita fors'anco dopo il 1524, appartenga all'epoca dell'adattamento succitato, e possa quindi essere opera di artisti francesi. La scoltura in Francia ha dato, a quell'epoca, dei saggi di tale valore e carattere, da potere accogliere anche questo frammento; ma non è quì il caso di risolvere una questione che basterà, per il momento, di avere accennato.

La conclusione si è che il Pasio, la cui presenza materiale in Francia non è ricordata, nè appare necessaria, ebbe negli anni 1506 e 1507 a lavorare, unitamente al Tamagnino, per committenti francesi, senza che per questo ne risultino ben definite le sue caratteristiche personali, al punto da poterlo registrare fra quegli artefici che abbiano esercitato un'influenza nel rinascimento in Francia. Come alla Certosa di Pavia, egli appare ancora artefice in second'ordine, attivo, ma senza spiccata personalità: ed anche nelle opere sue in Spagna, la stessa mole dei monumenti a lui commessi porta piuttosto ad accentuare quella caratteristica di « assuntore di opere di scoltura » che nel complesso della sua carriera costituisce la nota predominante.

LUCA BELTRAMI.

(1) Lettere DE F G dello schizzo.
(2) Lettere B C dello schizzo.
(3) *L. Palustre* - La Renaissance en France - Vol. I.

Bibliografia

Gli ultimi studi di Josef Strzygowski.

I.

Col suo nuovo volume *Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte* (Leipzig, I. C. Hinrichs 1903) lo **Strzygowski** apporta alla conoscenza dell'arte orientale nei primi secoli del Cristianesimo, il più notevole contributo, in seguito alle pubblicazioni del de Vogüé, già invecchiate. Questa volta egli ha limitato le sue ricerche a quelle regioni dell'Asia Minore le quali, come la Siria settentrionale, la Cilicia, la Cappadocia, la Licaonia Isauria, dopo aver fiorito di un'intensa vita religiosa e civile nel IV e V secolo della nostra Era, rapidamente decaddero dopo l'invasione araba e oggi sono, se non inesplorate del tutto, sconosciute alla maggior parte degli studiosi. Dei vantaggi che lo studio minuto degli innumerevoli monumenti cristiani dispersi in quelle regioni può apportare ad una più ragionevole e piu fondata ipotesi sull'origine e sullo sviluppo dell'architettura cristiana orientale e sulle sue relazioni coll'Occidente, come della necessità di affrettare le ricerche, perchè la maggior parte di quei monumenti vanno rapidamente rovinando e per l'ignoranza delle popolazioni, scomparendo, ragiona lo Strzygowski nella prefazione. E delle difficoltà che si oppongono a tale studio i lettori possono avere un'idea dalle parole che uno dei collaboratori dello Strzygowski, il Sig. **J. W. Crowfoot** premette alla descrizione delle rovine di Binbirkilisse. Questo villaggio (che forse può identificarsi coll'antica Barata) perduto in una pianura paludosa a due giorni di distanza da Konieh, è circondato da numerosi avanzi di Basiliche, Monasteri, Mausolei, che attestano della sua importanza, per noi misteriosa, confermata anche dal nome Binbirkilise che significa Mille e una Chiesa. Ma, a causa delle malariche condizioni del clima e del difetto d'acqua salubre, il Sig. Crowfoot non potè trattenersi che per tre giorni; tempo insufficiente ad uno studio esatto delle innumerevoli rovine che vi si trovano. Ad ogni modo, le piante e le fotografie che lo Strzygowski (per gentile concessione dello stesso Crowfoot)

pubblica in questo volume, aggiunte alle notizie fornite da un altro coraggioso viaggiatore, lo **Smirnov**, sono sufficienti a dare un'idea adeguata del tipo e delle forme di quelle costruzioni. Altri due capitoli sono dedicati alle rovine di Iedikapulu, nella Cappadocia, vicina all'antica Caesarea, e di Utschasak su uno degli affluenti dell'Halys, alla distanza di cinque ore a nord-est di Kirshehr. Ai « tipi costruttivi dell'Asia Minore » la Strzygowski consacra 4 interi capitoli, studiando successivamente le Basiliche, le costruzioni ottagonali, la basilica a cupola, la chiesa in forma di croce con cupola. La meravigliosa dottrina dell'autore, in un campo di studio che purtroppo in Italia è affatto trascurato e quasi ignorato, la sua prontezza nel cogliere le relazioni e l'affinità tra monumenti di luoghi diversi, e infine la facilità con la quale assurge dall'esame particolare a considerazioni generali e a teorie che, se anche non persuadono sempre, sempre però s'impongono per la serietà e l'entusiasmo con cui son presentate e sostenute, rendono la lettura di questi capitoli di un certo interesse, e ci fanno sentire più crudelmente la necessità a cui l'indole di questa Rivista ci obbliga di non abbandonarci ad una esposizione diffusa e minuta. Ma della conclusione, dove lo Strzygowski considera l'origine dell'arte romanica occidentale, come di quella parte del libro che ci interessa più direttamente, non possiamo astenerci dal dare più ampia notizia. Come i lettori già sanno, lo Strzygowski è uno dei più fedeli e autorevoli sostenitori dell'ipotesi di una forte influenza esercitata dall'oriente sull'origine e sullo sviluppo dell'arte cristiana in generale. Ravenna, Milano, Marsiglia rappresentano per lui i tre capisaldi di un baluardo che separa il settentrione da Roma e dalla sua influenza e segna il limite dove comincia a manifestarsi l'influenza orientale. Le relazioni di Ravenna con l'oriente son note e se anche si voglia ammettere col Rivoira una certa dipendenza delle costruzioni ravennate dalle romane, bisogna pure concedere l'importazione di materiali bizantini e il carattere orientale di certe decorazioni musive. L'uso in Ravenna dell'abside fiancheggiata da due absidiole laterali fa anche supporre alcuni rapporti con l'architettura siriaca. Da Antiochia infatti, secondo lo Strzygowski, deriva la cattedra di Massimiano, che altri suppone proveniente da Alessandria e da Costantinopoli (pag. 211). Anche per Milano « dove S. Lorenzo, come S. Vitale in Ravenna è stato l'anello di congiunzione fra l'arte ellenistica dell'oriente e la romanica dell' occidente » lo S. insiste sulle relazioni di S. Ambrogio colla chiesa orientale, sulla sua attività nell'edificare nuove chiese, di una delle quali si sa che fu costruita sul modello dell'Apostoleion di Costantino il Grande in Costantinopoli. I rapporti poi della Gallia merovingia con la Siria sono stati già indicati da molto tempo e, dopo la persuasiva eloquenza del Courajod, comunemente accettati. Ma lo Strzygowski non si contenta di ciò. La tradizione monastica, il commercio quotidiano, i pellegrinaggi ai luoghi santi, spiegano abbastanza l'intimità e la continuità dei rapporti fra oriente ed occidente. Ne sono altre prove, la presenza di elementi orientali nella miniatura carolingia (p. 230), le condizioni speciali nelle quali fino al tempo di Carlo Magno si trovò l'arte irlandese (p. 231-232), finalmente l'esistenza di monumenti quali la Roccella di Squillace di cui la *Rassegna d'Arte* è lieta di aver dato per prima una esauriente illustrazione — il duomo di Iesolo e di Murano nel Veneto ecc. Di più com'è possibile che dalla povera e monotona architettura romana dei primi secoli del Cristianesimo abbia avuto origine la meravigliosa ricchezza di forme dell'architettura romanica? Ciò si spiega soltanto quando si pensi ad un intervento diretto e diffuso dell'architettura orientale. Vi predomina infatti l'uso della vôlta, per coprire le navate, invece dei soffitti orizzontali in legname, davanti alla facciata è omesso l'atrio e la facciata stessa risulta formata da un portico compreso fra due costruzioni laterali a foggia di torri: per sostegni si adoperano piloni composti di pilastri e semicolonne: l'abside è ampliata mediante uno spazio rettangolare che la precede: caratteri tutti che provano l'affinità delle basiliche della Cappadocia e della Licaonia Isauria con le prime costruzioni romaniche. Altri motivi romanici sarebbe facile indicare nel modo di costruzione delle cupole e nelle forme di costruzioni laterizie. Tuttociò è naturalmente destinato a sollevare vivaci discussioni, ma anche a suscitare un nuovo fervore di studi. Ed ormai le relazioni dell'arte romanica con l'orientale sono suggerite da tanti argomenti e confortate da tante prove che ci sembra difficile contestarle « a priori ». Si tratta ancora di studi immaturi, che possono aver provocato delle conclusioni affrettate, ma che hanno svelato nuovi orizzonti e aperti nuovi domini alla storia dell'arte. E allo Strzygowski e ai suoi valenti collaboratori dobbiamo perciò non poca gratitudine.

II.

Il secondo suo lavoro riguarda il *Duomo di Aquisgrana e i suoi ristauri*. L'A. intitola il suo volume: *Protesta scientifico-artistica*, e il libro, vivace nella serietà della sua critica, merita molta attenzione per i principî generali che vi sono espressi intorno a ciò che si deve intendere per restauro d'un *antico monumento*.

Che il Duomo di Aquisgrana sia il caposaldo dell' antica arte cristiana in Germania, e la cappella palatina ne sia il più prezioso gioiello, è un fatto sicuro per tutti. Ma tale convinzione conduce gli scienziati, i credenti, i patrioti, gli artisti tedeschi a due opposte conclusioni: o a lavorarvi intorno rifacendo, restaurando, adornando, o a non toccar nulla di ciò che la storia ha consacrato, cercando solo devotamente di conservar le parti che furono rispettate dal tempo e dalle vicende. E' la questione che agita tante anime e accende ire e solleva discussioni aspre e appassionate.

Che cosa si deve intendere per restauro?

« Il *restauro*, dice lo Strzygowski, è la restituzione di un monumento o di singole parti di un monumento alla forma originale, fatta in base alle ricerche storico-artistiche ».

E per un severo restauro del Duomo di Aquisgrana — aggiuge — mancano per l'appunto le notizie storico-artistiche che dovrebbero servir di guida — o sono così scarse e malsicure da escludere l'opportunità di intraprendere un lavoro importante di restauro, nonchè di ripristino! Nel libro, prima esaminato, lo Strzygowski (come abbiamo visto) avvalora l'opinione che lo svolgimento dell'arte romanica non abbia il suo punto di partenza in Roma, anzi neppure in Italia, come si credette sino ad ora. La spinta venne, secondo il nostro autore, dall' Asia Minore, cioè da una sorgente di civiltà di cui l'importanza ignota fin qui, è oggi rivelata da lui. Ed ecco quindi la ragione perchè nei lavori di ristauro di Aquisgrana (pei quali ogni ricerca e ogni campione si trasse da Roma e dall'Italia) si sbagliò indirizzo; e la ragione per cui lo Strzygowski chiede pregando, ammonendo, minacciando, che si sospenda il febbrile lavoro di demolizione, di ricostruzione, di ornamentazione che ferve intorno al monumento insigne e che si rifletta invece e si studi e si ascolti sopratutto la voce degli archeologi che avvertono che il cosidetto *restauro* è qui opera di snaturamento...

Egli ammette bensì le buone intenzioni di chi vi lavora e parla con rispetto e stima del giovine architetto preposto ai restauri del Duomo di Aquisgrana, riconoscendone la serietà de' studi fatti intorno a S. Vitale e a S. Marco. Ma è necessario ch'egli si ravveda e muti strada, seguendo le nuove traccie segnate da lui Strzygowski, al che è di buon augurio il fatto che quell'architetto si è ormai persuaso che la cappella palatina è indipendente dal S. Vitale di Ravenna. Ancora un passo, egli esclama, e che questo passo lo conduca fuori d'Italia, mettendolo sulla buona pista.

Esamina poi le parti del nuovo edificio in confronto agli indizi offerti dalle rovine di quel monumento e dai monumenti ad esso affini riscontrati dallo Strzygowski in Oriente. C'era l'atrio in origine? E se pur c'era, com'era? Nessun archeologo è ancora in grado di rispondere a questa domanda, che pur dovrebbe affacciarsi, prima fra tutte, davanti a chi pon mano a quella parte del monumento.

E la torre gotica sorta per raccogliere le reliquie non turba l'armonia dell'antico edificio? Lo Strzygowski la vorrebbe abbattuta, subito, interamente! E si duole amaramente delle nuove

colonne e dei nuovi capitelli e delle nuove basi introdotte nella cappella; le quali tutte mal corrispondono alle forme d'arte locale, che dovevano avere le originarie. Ma più si duole del modo come furono completati, alterandoli, gli antichi capitelli e gli stessi archi!

Nè meno severo è per la decorazione interna ispirata, secondo lui, a un irragionevole amore di fasto che trascinò quegli artisti fuori del campo della severa ricostruzione storica, in un raffazzonamento non giustificabile nè artisticamente, nè archeologicamente, nè iconograficamente.

E così errati, in ogni loro parte, gli sembrano i nuovi mosaici, le incrostazioni marmoree, per le quali (se pur è certo che di marmi fossero coperte le pareti della Cappella) mai si dovevano rilevare da Ravenna o da Venezia, ma nella tradizione francese, così ricca in questo ramo d'arte.

Questa requisitoria è preceduta da vari studi speciali intorno a quanto la storia dell'arte ha raccolto rispetto al Duomo di Aquisgrana, e a conforto della tesi sostenuta dallo Strzygowski.

Dopo aver parlato di quella lupa, che invece è un' orsa (e fu creduta una lupa per la monomania romana di chi si occupò in passato d'arte carolingia) e aver dimostrato la sua origine ellenistica con argomenti storici e artistici, egli si occupa dei sei avorî che si trovano nel pulpito e che, secondo il nostro autore, sono di origine copto-ellenistica. Indi passa a studiare il cosidetto *carciofo* di bronzo rappresentante una pina, di tradizione cristiano-orientale, e i tipi di vari monumenti ellenistico-orientali e cristiano-orientali, sopratutto di quello di Trier, dove egli trova le migliori prove del suo asserto.

Chi considera l'arte antica della Gallia come arte latina, egli dice, sbaglia. In essa quanto v'è di meglio è ellenistico, ed ellenistico-orientali sono gli avori del IV e V secolo che si conservano nel tesoro del Duomo di Trier; e l'ispirazione e la tradizione assira, lo Strzygowski ravvisa nelle miniature degli evangelari e dei salteri di Godescalco e di Utrecht.

Tutto converge quindi a raffermare il nostro autore nell' opinione che l'arte d'occidente si basa principalmente sulle forme ellenistico-orientali e finisce il suo studio con un caldo appello agli studiosi d' arte e di storia perchè uniscano i loro voti in difesa del monumento che egli considera in pericolo. *La R. d'A.*

= La *Rivista d'Arte* (N. 2) che si pubblica a Firenze, ha due interessanti articoli, l'uno di **P. N. Ferri** e **Emil Jacobsen** sui « *Nuovi disegni sconosciuti di Michelangelo,* l'altro di **Corrado Ricci** su « *Una tavola di Barlotomeo Caporali.* Nel primo gli A. passano in rassegna ed illustrano otto carte contenenti una trentina di schizzi o studii, trovati di recente nelle cartelle degli Uffizi, e che essi, confrontandoli con altri disegni e colle opere pittoriche o scultorie di Michelangelo, credono potergli attribuire. Il Ricci ha una breve notizia intorno ad un recente acquisto delle R.R. Gallerie di Firenze, una tavoletta rappresentante la *Madonna col Putto, circondata da angeti,* opera del poco noto artista umbro Bartolomeo Caporali, intorno al quale l'A. ci dà alcuni interessanti ragguagli. Chiudono il fascicoletto alcuni *appunti d'archivio* di **C. de Fabriczy**.

= *Gazelle des Beaux Arts,* Gennaio. — *I primitivi francesi* di Mr. **Henri Bauhot**, che scrive di un paramento d'altare, dipinto da un artista parigino al servizio del Re di Francia, e detto paramente di Narbona dalla città dove fu acquistato da quegli che lo lasciò al Louvre. — *Girolamo detla Robbia e le sue opere* di **Miss Cruttwell,** l'autrice dell'ottimo libro sui della Robbia È un primo articolo in cui essa parla dei lavori eseguiti in Francia per Francesco I ed Enrico II nel castello di Madrid (presso Parigi) da questo membro poco noto della famiglia dei Robbia, nonchè di una sua statua non finita per la tomba di Caterina De-Medici. — *Un ritratto di Romney* (detto la dama in bianco) nella collezione Rotschild a Ferriéres. — *Due miniature della biblioteca di Heidelberg, attribuite* a **Jean Malouet**, pittore della corte del duca di Berry verso la fine del XIV secolo, di **M. Salomon Reinach**, e finalmente *Alberl Lebourey* di **M. Roger Marx**.

= *Gazette des Beaux Arts*, Febbraio. — *Il rinnovamento dell'Arte sui " Myslères „ alla fine del Medio Evo di* **E. Male**. L'A. ricerca la ragione per cui si modificarono al principio del XV secolo sia in Francia che in Italia e nelle Fiandre le rappresentazioni pittoriche delle Natività, delle Deposizioni, insomma dei fatti concernenti la vita e la morte di Cristo, ed egli crede di trovarla nelle rappresentazioni sceniche dette « Misteri ». Su queste ebbero grandissima influenza le Meditazioni di S. Bonaventura tutte piene di sentimento in cui narra in modo patetico la storia di Gesù e la pone davanti agli occhi in tanti quadri che furono fedelmente trasportati sulla scena e di qui sulle tavole e poi sulle tele. — **Andre Chaumiex** ha un articolo storico ed artistico sul Palazzo Farnese. A tale proposito il voto unanime del Parlamento Francese per l'acquisto di questo superbo monumento ci suggerisce un doloroso confronto col Governo e colla Camera Italiana che dimostrarono in questa circostanza tanta indifferenza per una vendita certo dolorosa per noi. **Miss. Cruttwell** continua il suo studio su Gerolamo della Robbia in cui vuol rivendicare a questi il fregio dell'Ospedale del Ceppo di Pistoia in cui però riconosce l'opera di artisti diversi. Così **Louise Pillion** termina l'esame delle due *Vile* dei vescovi scolpite nella Cattedrale di Rouen.

= Il prof. **Guido Suster** continua le sue accurate ricerche sull'arte trentina e specialmente sugli incisori. Recentemente nell'*Archivio Trentino* (anno XVIII, fasc. II-1903) egli si è occupato dell'incisore Aliprando Caprioli (già mentovato dal Vasari) del quale riproduce diverse stampe, e tante notizie da far ritenere l'argomento pressochè esaurito. In un altro opuscoletto lo stesso Suster s'occupa di *Giuseppe Nicolò da Vicenza* pure incisore del secolo XVI, erroneamente creduto di Trento.

NECROLOGIO.

La critica d'arte ha fatto un' altra grave perdita. E' morto a Londra il 18 gennaio 1904, Mr. **ARTHUR STRONG** di appena quarant'anni, professore d'arabo e lettere d'assiriologia nell'University College di Londra, era pure Bibliotecario della Camera dei Lordi e del Duca di Devonshire. Alle severe cure erudite alternò lo studio dell'arte e specialmente dell'arte italiana che illustrò in varie guise, pubblicando ad esempio, in una magnifica edizione i disegni del Duca di Devonshire a Chatswort, quelli di Lord Pembroke ecc. Fra le sue ultime fatiche artistiche ricorderemo l'edizione tedesca del gran lavoro di Paul Kristeller su Mantegna e la ristampa annotata della *History of Painling in Italy* da lui intrapresa insieme a Langton Douglas presso l'editore Murray. Alla straordinaria erudizione accoppiava energia e benevolenza, felice al pari d'operare e d'aiutare.

L'ultimo giorno di febbraio moriva in Roma, a soli 45 anni, l'arch. **VINCENZO BENVENUTI**, addetto alla direzione degli scavi del Foro Romano. I lettori della *Rassegna* ebbero campo, precisamente nel fascicolo dello scorso febbraio, di apprezzare la genialità di questo artista nella interpretazione dei monumenti antichi, e la singolare sua abilità di disegno, negli schizzi a penna che si accompagnano all'articolo del nostro collaboratore Scalvanti, intorno ai monumenti dell'Umbria, Marche e Teramo.

Ancor giovane, il Benvenuti pubblicò in Inghilterra l'*Antica Roma riedificata*, e se non fosse stato rapito troppo immaturamente all'arte, egli avrebbe pubblicato preziosi appunti sull'arte lombardo-sveva in Italia centrale, e schizzi di opere romaniche raccolti a Narni, Ferentillo, Benevento, Spoleto, Roma, Bevagna, Spello, Foligno, Foro Flaminio, Ascoli, ecc. Il Benvenuti aveva ultimato il progetto di ricostituzione della seconda facciata del Duomo di Foligno, di cui mi spiegava il concetto informativo nell' ultima visita ch' io ebbi a fare al Foro Romano, accompagnato da lui. È da sperare che il materiale raccolto dall'appassionato artista non vada disperso, ma trovi chi lo riordini e lo assicuri agli studiosi dell'arte medioevale. L. B.

MENOTTI BASSANI & C. Editori — BATTISTA BIASSONI *responsabile*.

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano
Caratteri appositamente fusi dalla Ditta NEBIOLO & C. - Torino - Milano - Genova.

Torino. — Sequestro di un quadro di valore.

Dietro accordo coll'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti, la Questura ha trovato e sequestrato presso l'antiquario Ovazza, che ha negozio in Via Maria Vittoria, un quadro antico ritenuto della scuola Vercellese del 1300 e al quale si attribuisce un valore di L. 10.000. E' un dipinto rappresentante una Madonna col Bambino. La fabbriceria di Livorno Vercellese che ne era in possesso prima, lo vendette per una modestissima somma e senza la necessaria autorizzazione ad un antiquario il quale a sua volta lo aveva passato all'Ovazza.

Mantova. — La sala dello Zodiaco nel palazzo Gonzaga.

Era stato detto dai giornali che questa bella sala fosse in cattivissime condizioni così da far temere un prossimo disastro. Da informazioni assunte risulterebbe invece che la vôlta della sala dello Zodiaco (così chiamata appunto perchè fu dipinta dal Costa a figure rappresentanti le costellazioni) trovasi da oltre un anno sostenuta nelle parti più deboli e minaccianti caduta, da puntelli saggiamente applicati sotto la direzione di questo R. Ufficio di conservazione. Le opere di puntellazione furono ritenute necessarie per evitare la caduta di qualche pezzo del soffitto medesimo in seguito alle infiltrazioni delle acque piovane dai tetti che purtroppo sono in uno stato deplorevole nella maggior parte dei fabbricati dell'antica reggia gonzaghesca. Nessun pericolo quindi corre il prezioso dipinto e quando il locale ufficio di conservazione potrà avere i mezzi per por mano alle opere di accomodatura che sono veramente urgenti, esso potrà essere nuovamente lasciato libero e scoperto all'ammirazione di tutti e allo studio dei cultori dell'arte.

Camerino. — Un coro prezioso fracassato.

Nella chiesa delle Clarisse di quella città è caduto tutto il tetto sovrastante il coro, e tutti gli stalli sono rimasti fracassati. Nello sgombero si potè constatare trattarsi di una vera opera d'arte — ignorata perchè trovantesi in un luogo di clausura; e fu subito curato l'invio degli specchi in legno e dei frantumi nel civico museo. Si è potuto ricostruire la targa centrale ove è scritto: *Opus Dominici Severinatis* 1489. Trattasi del celebre Indivino, autore degli artistici cori di Assisi e di Sanseverino, ed il lavoro venne ordinato da Giulio Cesare Varano duca di Camerino che fece costruire anche il convento e la chiesa. Si spera che la direzione del museo con l'aiuto del Governo possa restaurare gran parte di quel pregevole e interessante lavoro d'arte che fatalmente si racchiudeva sconosciuto in quel recinto claustrale.

Bruxelles. — Esposizione dell'arte francese del secolo XVIII.

Questa esposizione, apertasi testè a profitto di una società di beneficenza francese nella capitale del Belgio, è davvero riuscitissima.

Il Comitato ha saputo ordinare con gusto e metodo le preziose cose esposte, dalle pitture di Watteau, Boucher, Chardin, Nattier, Wanloo, Rigaud, ai mobili decorati di bronzi di Gouthière e Caffieri. Non mancano poi gli oggetti più piccoli, i ninnoli (bibelots) in porcellana di Sévres, in smalto, in metalli preziosi, tanto cari ai *collectionneurs*.

Parigi. — Acquisti del museo del Louvre.

Il Louvre ha acquistato per 94,000 franchi una Stela Egiziana nota sotto il nome di Stela di re Serpente che proviene dagli ultimi scavi nella necropoli di Abydos e dicono essere un capo d'opera di scultura Egizia. Alla stessa vendita all'asta tenutasi a Parigi (8 febbraio) il museo di Bruxelles comprò un bellissimo sparviero in pietra calcare pure inetressantissimo.

Parigi. — Un quadro del Greco e altre notizie.

Il museo del Louvre ha acquistato un quadro del celebre Greco. Molti giornali esprimono la loro soddisfazione per l'acquisto di quest'opera; perchè, dicono, il Louvre scarseggia di lavori italiani del secolo XVII e massime della pittura napoletana.

Il nome del *Greco* era Domenico Teotocopulo. Nato in Creta, passò a Venezia verso il 1570 dove studiò sulle opere del Tintoretto. Nel '75 si recò in Spagna. Abitò Toledo, poi Madrid chiamatovi da Filippo II. Morì vecchissimo nel 1625.

— Prima di distribuirli nelle varie sezioni, il museo del Louvre ha raccolto in una esposizione temporanea le opere d'arte avute recentemente in dono testamentario dal signor Boissy. La raccolta si compone di una tappezzeria francese del quindicesimo secolo, d'una Madonna col Bambino circondata dagli angeli, pittura italiana pure del quindicesimo secolo, di un gruppo in legno scolpito lavoro francese del trecento, rappresentante, in dimensioni naturali, una Vergine col Bambino; di una figurina in legno dipinto e dorato, lavoro francese del quattrocento; di una piccola Vergine in marmo bianco del cinquecento, francese; di un piccolo legno scolpito, d'origine fiamminga, rappresentante la Vergine col Bambino. Tutte queste cose sono di eccezionale valore artistico.

— Il museo del Louvre ha avuto ultimamente due lasciti, l'uno dalla principessa Matilde e l'altro dal barone Arturo de Rotschild. Quest'ultimo comprende dieci opere e cioè quattro Greuze molto rifatti, un Bakhuysen, un Wouwerman, un Hobbèma, un Ruysdael e due Téniers.

Londra. — Una raccolta di libri preziosi.

I giornali inglesi ed americani di mesi fa pubblicarono notizie su una raccolta di libri antichi e preziosi, che J. Pierpont Morgan aveva comperato qua e là a gran prezzo e che teneva gelosamente custoditi nel suo palazzo di Londra, insieme a centinaia di cimeli da Museo di prim'ordine, tra i quali — importantissimo e unico — la Madonna di Raffaello, già proprietà di Francesco II di Napoli e pagata la cospicua somma di due milioni dl lire.

Ora, i libri sono stati trasportati in New York e si trovano depositati nella Lenox Library.

Il numero totale dei libri è di cinquemila o giù di lì.

Vi è la prima edizione del Petrarca in pergamena: un magnifico esemplare del Psalterio di Magonza impresso da Fust e Scoeffer, cioè il primo libro con data certa, l'anno 1459: la Bibbia di Joannes Gutenberg: un evangelario scritto su pergamena purpurea (la cui epoca sta fra il VII e l'VIII secolo) celebre anche per aver appartenuto a Enrico VIII d'Inghilterra: una trentina di incunabuli inglesi, impressioni di Guglielmo Caxton, a cui è dovuto il primo libro stampato nella lingua inglese, che comparve il 18 novembre 1477, i quali oggidì raggiungono prezzi enormi e si pagano persino centomila franchi l'uno: poi *Aldini* di nitidezza e correzione mirabili, *editiones prinsipes*, di classici latini e italiani: infine, Manoscritti dei secoli XIV e XV, con miniature che sono veri copolavori, e libri delle *Horae*.

E in fatto di legature! Vi sono dei Grolier, dei Tomaso Maioli, dei Demetrio Canevari, degli Apollonio Filareto, dei Cardinale Bonelli, dei Fratelli Eve (Nicholas e Cloris, legatori di Enrico II e di Enrico III di Francia) dei Michele Padeloup, dei Le Gascar dei Banzonett, dei Trantz ecc. E le legature sono originali, coll'oro e i colori dei fregi perfettamente conservati: e molte hanno gli stemmi di re, di regine, di principi e di personaggi storici come — per esempio — quelli su marocchino di Enrico III ed Enrico IV di Francia, dei Luigi XIV, XV e XVI, di Maria Leczinska, della Marchesa di Pompadour, di Enrico VIII d'Inghilterra e della Regina Elisabetta.

Londra. — Esposizione artistica.

A Burlington House si è aperta, tempo fà, una esposizione interessante e caratteristica, più per la varietà che per la qualità delle opere in mostra, appartenenti a maestri delle varie scuole, dalla italiana alla tedesca, all'olandese ed all'inglese. Fra i nostri autori si trovano rappresentati B. Licinio, il Canaletto insieme con Bonifazio e Paris Bordone, il Francia con un ritratto che Mr. Herbert Cook sostiene essere quello di Federico Gonzaga, Filippino Lippi, Piero di Cosimo, Botticelli (?) e Giorgione (?).

Berlino. — Guglielmo II e i castelli italiani.

L'Imperatore di Germania ha incaricato l'architetto Bodo Ebhart, che già fece per incarico del monarca un viaggio di studi in Italia nel 1902, di scrivere una grande opera sui castelli medioevali italiani. Questo interessante e grandioso lavoro, affidato da Guglielmo II ad uno dei più dotti e celebri architetti tedeschi, verrà pubblicato dalla casa editrice di Ernesto Wasmuth a Berlino.

L'imperatore ha disposto che il geniale ristauratore del castello Hochkönigsburg in Alsazia, parta nel mese di maggio per l'Italia per completarvi gli studi e le minuziose ricerche fatte nel 1902.

Assortimento
Ricchissimo
di Caratteri
e Fregi
Ultima Novità.

P. Albé & Figlio

Premiata Fonderia Tipografica

Milano
Corso Vigentina N. 50-52

Malattie nervose

Gabinetto di Elettricità Medica

MILANO - Via S. Andrea, 11

DIRETTORE DOTT. CARLO LURASCHI

VISITE e CURE dalle 10 - 12 alle 3 1/2 - 6 pom. tutti i giorni meno la Domenica

ELETTRICITÀ - MASSAGGIO

Doccie - Bagni di luce - Raggi X, ecc., ecc.

CURE SPECIALI { per togliere le macchie della pelle
per la paralisi pausale
per l'asma

Stabilimento Artistico
per le riproduzioni Fotomeccaniche.

DIPLOMA D'ONORE, TORINO 1898 — MEDAGLIA D'ORO, PARIGI 1900

FONDERIA DI CARATTERI E FABBRICA DI MACCHINE

DITTA NEBIOLO & C. = TORINO

SOCIETÀ IN ACCOMANDITA PER AZIONI - CAPITALE L. 3.000.000 INTERAMENTE VERSATO

Impianti di Tipografie in brevissimo tempo

750 Operai — 150 Cav. di forza

FILIALI: MILANO - GENOVA - PARIGI - BUENOS-AYRES

"APOLLON" in 15 gradazioni

Matite nere finissime per Artisti, Ingegneri ed Architetti * * * * * * * *

In vendita presso le principali Cartolerie.

Chiedere sempre la Marca di fabbrica (2 martelli incrociati)
JOHANN FABER - Norimberga.

Premiato in tutte le Esposizioni.

KOH-I-NOOR

Matite nere finissime in 16 graduazioni

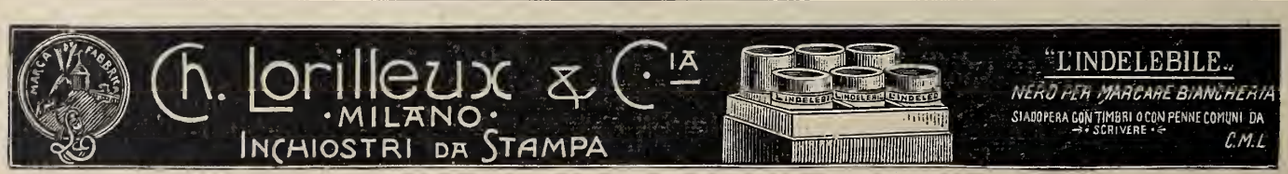
per Artisti, Ingegneri ed Architetti

Specialità delle premiate Fabbriche di L. & C. HARDTMUTH

(Vendonsi nelle principali Cartolerie del Regno)

Esposizione Universale Parigi 1900 GRAND PRIX la più alta onorificenza

BUDWEIS-VIENNA



La presente Rassegna è stampata con Inchiostri della Casa CH. LORILLEUX & C.

Anno IV. - N. 5 Milano: Maggio 1904

RASSEGNA D'ARTE

DIREZIONE:

GUIDO CAGNOLA — FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI — CORRADO RICCI

Sommario:

LUCY OLCOTT: Di alcune opere poco note di Matteo di Giovanni (*con quattro incisioni*). — FRANCESCO MALAGUZZI VALERI: Gli affreschi della Cupola di Saronno (*con dieci incisioni*). — G. MORETTI: Il Santuario di Saronno (*con tre incisioni*). — GUIDO CAGNOLA: Un affresco inedito di Masolino da Panicale (*con una incisione*). — Un quadro sconosciuto del Sassetta (*con una incisione*). — DIEGO SANT'AMBROGIO: Il bassorilievo del 1566 già esistente nella chiesa di S. Pietro, in Novi (*con una incisione*). — Corrieri Artistici. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:
nel Regno 10 *Lire*
per l'Estero Lire 11.

Direz. e Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI E C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1 *Conto corrente colla Posta.*

Cronaca.

Roma. — Scoperta archeologica.

Nelle catacombe presso la basilica Ostiense, mentre, per cura della commissione archeologica sacra, si stavano compiendo degli scavi, si scoprirono due affreschi ed una Madonna bizantina.

La Madonna sembra del tempo di Costantino e cioè del VI secolo, ed è di grande importanza per la storia iconografica della Madonna, perchè si raccorda all'immagine bizantina della Chiesa di S. Maria Antiqua del Foro Romano ed a quella della chiesa sotterranea di S. Clemente.

E' da notarsi che negli scavi che sono stati continuati, si potè constatare l'esistenza di una galleria intatta che conserva fra le sue mura tutto il materiale storico ed archeologico, mentre finora rarissime gallerie furono trovate inesplorate.

Roma. — Scavi.

Continuando i lavori attorno alle fondamenta del palazzo Fiano, si scoprirono numerosi blocchi di marmo e di grossi massi di tufo tuttora al loro posto, di origine appartenenti allo zoccolo dell'*ara della pace*. La loro disposizione fa ritenere che la pianta anteriore del monumento deve essere modificata. Fu sollevato anche un blocco che è un frammento di una processione che accompagna Augusto all'inaugurazione dall'ara. Vi si distinguono le metà superiori di sei figure togate di Flaminii e di Senatori. Procedendo nel saggio esploratore al di là del recinto dell'Ara, alla sommità dell'ultimo gradino della scalinata di uno degli ingressi, sono apparse traccie di una strada romana presso l'abside della chiesa di San Lorenzo in Lucina.

Infine è stato trovato il pavimento a mosaico di una casa patrizia del quarto secolo. Molto probabilmente si tratta della casa della nobilissima Lucina che diede il nome al luogo.

L'Ing. Canizzaro ha presentato al Ministro dell'Istruzione la perizia tecnica dei lavori per assicurare gli edifici circostanti. La somma sarebbe di L. 50.000 ed il tempo necessario per mettere in luce il monumento è di sette ovvero 8 mesi.

Roma.

Non è molto che il Re sostava dinanzi all'*Heroon* di Cesare, dove i primi colpi di piccone mettevano in luce un pezzo di architrave marmoreo coll'iscrizione: « *Pro felicitate* ».

Questo frammento potè venire accostato ad un altro blocco dello stesso architrave scoperto in precedenza e che porta i nomi di Arcadio e di Onorio e quello del dedicante Aurelio Simmaco.

La esplorazione aveva per scopo di rimettere in luce qualche traccia dei basamenti delle statue equestri, le più antiche del Foro, che sorgevano dinanzi al tempio dei Dioscuri. Questo scopo fu già in parte raggiunto, poichè fu ora scoperta la sostruzione di un grande monumento onorario con avanzi della zoccolatura di travertino e del piedistallo marmoreo, che potrebbe appartenere ad una restituzione Augustea del celebre monumento equestre eretto nel 306 a. C. in onore del console Q. Marcius Tremulus.

L'importanza di questa scoperta, grande in sè stessa, diventa ancora maggiore perchè offre un termine di confronto col basamento della statua equestre di Domiziano. La sostruzione di questa statua gigantesca raggiunge ormai i sei metri di spessore, senza che ancora accenni a finire. Essa sorpassa quindi i quattrocento metri cubi di volume, e penetra nel sepolcreto al fondo della valle primitiva: quel *Sepulcretum* è famosissimo fra tutti gli italici poichè segna l'origine del Foro e dell'Urbe romana.

Qui le indagini si estenderanno fino al prossimo letto del torrente che segna il percorso della Cloaca massima dei Tarquinii, sotto la platea di fondo delle gallerie cesaree o *Armamentarium* dei ludi gladiatorii, allo scopo di riconoscere quale e quanta diversità di sepolcri manifestino le due sponde dello sparti-acqua della valle, latina da una parte e sabina dall'altra, a quanto dicono le prische tradizioni romane.

Venezia. — Restauro dei quadri del Tintoretto.

Chi segue le vicende del nostro patrimonio artistico, non può aver dimenticato le dispute a proposito delle tristissime condizioni nelle quali si trovano le tele meravigliose che il Tintoretto dipinse per la Scuola di S. Rocco. Tali polemiche — com'è noto — non approdarono a nulla, e tutti temevano assai circa la sorte dei mirabili quadri abbandonati all'opera dissolvitrice del tempo.

Ma il conte Passi, Guardian Grande della sopracitata Scuola di S. Rocco, affidava qualche mese fa al prof. Zennaro l'incarico di restaurare il quadro raffigurante *Gesù innanzi a Pilato* che si trova nella sala cosidetta dell'Albergo, commettendo nel tempo stesso al prof. Cantalamessa, direttore della Galleria d'arte antica di Venezia la vigilanza della delicatissima mansione. Ora il lavoro è terminato, e i competenti che hanno potuto vederlo, sono concordi nell'affermare che il quadro del sommo artista veneto è ritornato nel primitivo stato di bellezza. E ciò, notate, senza che lo Zennaro abbia posto una sola pennellata sopra quelle dell'autore, ma con un semplice lavoro di pulitura.

Tale magnifico risultato induce a sperare che la Confraternita di S. Rocco affretterà a far compiere il restauro di tutti gli altri quadri della celebre scuola.

Parma. — Ancora dei quadri del Correggio.

Leggiamo nel *Per l'Arte* di Parma del 10 Aprile: « In seguito a un rapporto pervenuto al Ministero dell'Istruzione Pubblica sullo stato dei famosi due quadri del Correggio, detti del *S. Girolamo* e della *Madonna della Scodella*, il Ministero stesso, con meravigliosa sollecitudine, ordinò che persona dell'arte, invitata con telegramma a recarsi sul posto, esaminasse lo stato delle cose, e proponesse i rimedi necessari, se era del caso. Giovedì scorso infatti si recava da Milano alla nostra Pinacoteca il professore Cavenaghi, ben noto ristauratore, e poco dopo anche il prof. Cantalamessa, non sappiamo se chiamato anch'egli, o di sua iniziativa, o per caso. I quadri del Correggio, com'era stato riferito anche dal *Giornale di Parma* nei giorni scorsi, sarebbero stati minacciati, uno dalle tignuole, le quali dalla cornice, o ancòna, vecchia di quattro secoli, sarebbero poi passate alla tavola preziosa; l'altro da ringonfiature, screpolature e abrasioni di gravità eccezionali. Se le nostre informazioni non sono inesatte (e abbiamo motivi per crederle esatissime), in primo luogo *sarebbe stato escluso* che i tarli dell'ancòna potessero passare alla tavola dipinta, tutt'e due in condizioni tali, per la loro vetustà, da non dare alimento a nuovi parassiti. In quanto alla tavola del S. Girolamo, fu riconosciuto in realtà un qualche deperimento, non però di natura da richiedere un ristauro immediato. I guasti consisterebbero in qualche rigonfiamento della parte dipinta, conseguenza del tempo, e in qualche abrasione, *piuttosto recente*, delle parti vicine alle estremità laterali della tavola ».

Divertentissima poi — aggiungeremo — ci è parsa l'accusa dell'articolista del *Giornale di Parma*, il quale, per continuare la sua terribile campagna contro Corrado Ricci, l'incolpa anche dei tarli, che ora roderebbero la *Madonna della Scodella!* Se non erriamo, il Ricci non è più a Parma da poco meno d'un decennio, e quindi, in caso, sarebbe toccato ad altri il sorvegliare e provvedere ai danni, come si sorveglia e si provvede dovunque e quotidianamente in ogni museo. Ma per fortuna anche per *altri*, l'accusa non sussiste, e lo prova la relazione Cavenaghi-Cantalamessa.

Nullameno, poichè l'articolista del *Giornale di Parma* non cesserà di prendersela con Corrado Ricci, abbisognando di quello sfogo per vivere sano, così noi gli forniremo qui un altro argomento di polemica. Nella sala XXII, della stessa Pinacoteca di Parma, l'altr'ieri abbiamo visto una tavola antica imbarcata, e il custode ci ha detto che può derivare dal vento che spira frequente e forte sul largo del torrente Parma. Ora è chiaro che la colpa è del Ricci, perchè ordinando la Galleria doveva prevedere e provvedere o deviando il torrente o trasportando altrove la Pilotta.

Ma, da pover'uomo qual è, non ha saputo fare nè l'uno nè l'altro!

Firenze. — Un dono al Museo archeologico.

Il R. Museo archeologico, per disposizioni dell'On. Ministro Orlando, si è arricchito delle supellettili di tre tombe, e di parecchi altri oggetti in terra cotta, pietra e bronzo, nonchè di tre tazze greche dipinte, oggetti provenienti tutti dagli scavi dell'antica Metropoli Saturnia in provincia di Grosseto, e ceduti dal Sig. Riccardo cav. Mancini di Orvieto.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO IV. MILANO - Maggio 1904 N. 5.

Di alcune opere poco note
di Matteo di Giovanni. (1)

Fra gli ultimi pittori senesi del quattrocento il più riconosciuto è certamente Matteo di Giovanni di Bartolo, o, come è più spesso chiamato, Matteo da Siena, (2) mentre anche al giorno d'oggi i suoi contemporanei, sebbene dotati di non minor valore, quali Benvenuto di Giovanni, Neroccio di Landi e Francesco di Giorgio, non ricevono che l'omaggio di scarsa attenzione dallo studioso e poco più che uno sguardo di sfuggita dalla generalità dei *touristes*. Matteo, invece, senza dubbio a cagione del suo fascino, ebbe sempre da loro maggiore simpatia. Pochi infatti fra i visitatori della sua bella città di adozione, sono quelli che non si fermano ammirati d'innanzi alla *Santa Barbara* in S. Domenico, alla *Madonna delle Nevi* nella piccola chiesa a cui essa dà nome ed al *Massacro degli Innocenti* in S. Agostino (opere tutte dovute al suo pennello). Direi quasi che Matteo conta un buon numero di sinceri e devoti ammiratori persino fra coloro pei quali l'arte senese del quattrocento è del resto lettera morta. Tuttavia, malgrado tale relativa popolarità — che andò sempre crescendo in questi ultimi anni e che indusse molti a spingere le loro ricerche al di là delle opere più note del Maestro — vi è ancora in Siena stessa e nei dintorni un numero considerevole di pitture di Matteo rimaste finora più o meno ignote tanto allo studioso quanto al viaggiatore.

Fot. H. Burton.

SIENA - MATTEO DI GIOVANNI. *Madonna con Putto* nella Chiesa di Santa Eugenia.

Grazie alla generosità della Direzione della *Rassegna d'Arte* nel concedermi un fotografo speciale, io fui in grado di riprodurre per la prima volta non meno di cinque di questi lavori poco noti. E l'attuale momento è in special modo propizio alla loro pubblicazione, quando la mostra che sta per aprirsi a Siena richiama sull'arte senese, finora negletta, l'attenzione del pubblico e dei lettori della *Rassegna*.

Queste pitture sono quasi tutte a tempera, su tavola ed hanno per soggetto la *Madonna col Putto* fiancheggiata da santi e da angeli. Uno dei dipinti trovasi nella Pieve di S. Lorenzo a Percena, villaggio che sta sopra alla città di Buonconvento presso Siena — il secondo, nella chiesa di San Sebastiano in Valle Piatta (più nota sotto il nome degli Innocenti) in Siena stessa — il terzo nella piccola chiesa di S. Eugenia fuori Porta Pispini — il quarto appartiene al conte Emilio Tolomei — il quinto è nell'antica Pieve di Corsano a circa 15 chilometri da Siena. Per

(1) Dall'inglese

(2) Questo appellativo non è esatto perchè Matteo nacque a Borgo San Sepolcro il 1435. Morì nel 1495.

quanto differiscano molto fra di loro come stile, ed in minor grado, come valore artistico, ciascheduna di queste opere merita una speciale menzione, e due almeno fra di esse, la Madonna di Percena e quella in S. Sebastiano di Siena possono giustamente aspirare ad esser poste fra le più belle creazioni di un artista che in ogni tempo affascinò e la mente e l'occhio.

La tavola di Percena, che è pure la meno conosciuta fra tutte quelle di Matteo, ci appare, però, a prima vista, quale una delle sue più attraenti rappresentazioni della Madonna. Il valore e la bellezza ne sono di molto accresciute dallo stato di conservazione davvero sorprendente in cui trovasi tuttora, ciò che è dovuto alla intelligente cura dei suoi custodi. Per il fascino del colore e pel notevole effetto decorativo, come pure per lo straordinario carattere della Madonna, essa ci ricorda moltissimo alcune fra le prime pitture del Neroccio. Di certo, in nessuna altra delle sue opere, Matteo si avvicinò di più alla grazia sottile e raffinata, al senso squisitamente decorativo del suo grande, ma sgraziatamente meno famoso contemporaneo.

Fot. H. Burton.

Siena - Matteo di Giovanni. *Madonna con Putto* di proprietà del Conte Tolomei.

Come sanno tutti coloro che conoscono bene l'arte di Matteo, l'artista in ognuno dei varii periodi della sua carriera pittorica, soleva servirsi per ritrarre le immagini delle sue Madonne di alcuni tipi ben diversi gli uni dagli altri. E così abbiamo parecchi gruppi di pitture sue, ognuno dei quali si aggira intorno ad un modello determinato da cui egli non si allontanava mai troppo finchè quel modello prevaleva. Invece nella tavola di Percena la peculiare divergenza nel tipo della Vergine da quelli prediletti dal pittore, e la rara eccellenza del colorito — nei quali punti si distacca molto da quasi tutte le sue opere a noi note — rendono assai difficile attribuirle un posto esatto nella serie cronologica di queste. Però io la metterei, per altre considerazioni di stile, verso la fine di ciò che chiamerei *grosso modo* il secondo e più grande periodo del Maestro.

Il qual periodo si potrebbe giustamente suddividere in un numero di fasi minori in cui i tipi e lo stile di Matteo subiscono una serie di modificazioni. Approssimativamente esso parrebbe cominciare con quei lavori, come la *Madonna delle Nevi* (1477), in cui l'artista si mostra perfettamente padrone della sua individualità e più non si scorgono che leggerissime traccie della diretta influenza di Domenico di Bartolo e di Sano di Pietro, per finire poi poco prima che nel 1487 egli ricevesse l'ordinazione per la grande e pur poco conosciuta *Assunzione della Vergine* nella chiesa dei Servi a Borgo San Sepolcro. Durante quel tempo Matteo produsse tali opere come la splendida *Santa Barbara*, il *Massacro degli Innocenti* nel Duomo di Siena, nella chiesa di S. Agostino e nel Museo di Napoli, nonchè il gruppo di pitture nella sua maniera grigia di cui vo' a parlare.

Non meno attraente di questo dipinto a Percena, e fors'anco più grande come opera d'arte sotto alcuni rapporti è la tavola colla *Madonna, il Bambino, S. Giovanni Battista, S. Gerolamo e due angeli,* che pende ora troppo negletta da una parete della sacrestia di S. Sebastiano di Siena. La tavola originaria è stata ridotta nella forma ad un ovale, il che fortunatamente non scemò di molto l'effetto della bella composizione. Sebbene eseguita in un epoca solo di poco anteriore alla Madonna di Percena, essa è di uno stile affatto diverso ed appartiene alla serie di pitture a cui ho già alluso, che illustrano la maniera di Matteo più naturalistica e si distin-

Fot. H. Burton.

Siena - Matteo di Giovanni. *Madonna con Putto* nella Chiesa di S. Sebastiano detta degli Innocenti.

guono poi per il loro colorito speciale freddo e grigio. Di tale gruppo si vedono dei buoni esemplari nell'importante trittico, pur troppo molto scurito e guasto in una delle cappelle laterali di S. Domenico di Siena, e nella *Vergine col Figlio* in un paesaggio roccioso, segnata al N. 283 nella Accademia di Belle Arti della medesima città.

La *Madonna* di S. Sebastiano ci mostra Matteo nella maggiore sua perfezione come disegnatore, e nella sua maniera più umana e più realistica. Un confronto fra di essa ed il dipinto di Percena riuscirà molto interessante. Invece del disegno piuttosto languido di questa, noi abbiamo quì un modo veramente vigoroso di trattare la linea, un senso della forma più fine, una maggiore ricercatezza di dettagli, un più giusto modo di rendere la luce e l'ombra. Insomma è una delle pitture di Matteo che ci danno maggiore godimento, il quale aumenta in noi coll'attento esame, sebbene a tutta prima essa non appaia dotata di quel fascino, forse meno duraturo, proprio alla tavola di Percena (1).

Un'altra opera di Matteo, meno sconosciuta delle citate ma però ancor lungi dal godere la popolarità che merita, è la *Vergine col Bambino, Santi e due angeli* nella chiesa di Santa Eugenia, ristaurata di recente, fuori Porta Pispini. Questa tavola fu maltrattata ed in alcune sue parti malamente e rozzamente restaurata. Per fortuna il danno non si è esteso oltre le teste del Santo e dell'Angelo alla destra della Madonna e la parte principale del quadro è tuttora intatta. Il colore avendo alquanto sofferto, ne è risultato un effetto più duro ma il disegno si conserva chiaro e sicuro. Specialmente graziosi la giovanile *S. Margherita* e la *Madre col Putto* così naturalistica per Matteo. A parer mio questo dipinto apparterrebbe all' epoca seconda o media del Maestro e lo collocherei fra la *S. Barbara* e il *Massacro degli Innocenti* in S. Agostino.

Un altro lavoro virtualmente ignoto del nostro Maestro è la *Madonna* appartenente al Conte Tolomei, in ottima condizione salvo qualche piccolo ritocco sulla mano della Vergine. La composizione, la disposizione dei personaggi ed il tipo della Madre sono simili a quelli del quadro in S. Eugenia; eppure, malgrado queste ed altre analogie, ho la certezza che ci troviamo dinnanzi ad un'opera tarda del pittore, quando tornava indietro a cercare i suoi modelli nelle creazioni di un'epoca anteriore. Alcune delle più simpatiche qualità della tavola di S. Eugenia rimangono tuttora, ma il disegno e l'esecuzione sembrano aver perduto molto del vigore e della freschezza di un tempo.

L'intero quadro, in verità, manca, come tutti i lavori degli ultimi anni di Matteo, di quella vitalità che non fa mai difetto alle sue produzioni più giovanili. Tuttavia esso costituisce una preziosa aggiunta alla lista dei suoi dipinti.

Alle mie note sopra queste quattro tavole aggiungerò alcune parole intorno ad una quinta che esiste nella Pieve di Corsano, dipinto già in possesso della famiglia Sansedoni, che l'offrì alcuni anni or sono a quella chiesa. Quest'opera non scevra di guasti e di ritocchi e deteriorata da eccessiva verniciatura, serba ancora, malgrado le vicissitudini sofferte, gran parte del primitivo suo fascino, e sebbene non la si possa annoverare fra le più importanti opere del Maestro, rimane pur sempre molto attraente, sopratutto per la grazia dei suoi angeli. Sfortunatamente l' infelice posizione del quadro e la scarsa luce non permisero di farne una buona fotografia, ed io unisco quì

Fot. H. Burton.

MATTEO DI GIOVANNI. *Madonna con Putto* Pieve di Corsano (Siena).

una riproduzione che sembra piuttosto una caricatura, solo per dare al lettore una idea della composizione (1).

Con questi cinque dipinti non credo di aver esaurito l'elenco delle opere di Matteo meno conosciute ed inedite le quali si trovano a Siena ed in altre parti della Toscana.

Di alcune di queste, come una *Madonna* e certe importanti predelle a Buonconvento, nonchè di una bellissima pittura a Grosseto, spero poter trattare in un prossimo articolo.

D'altronde, queste ed altre ancora troveranno il posto che loro compete nel libro da lungo tempo promesso sulla *Pittura Senese* da Mr. F. Mason Perkins al quale io debbo la mia prima conoscenza della bellissima pittura di Percena, come pure di molti tesori ancora nascosti di questa deliziosa arte senese.

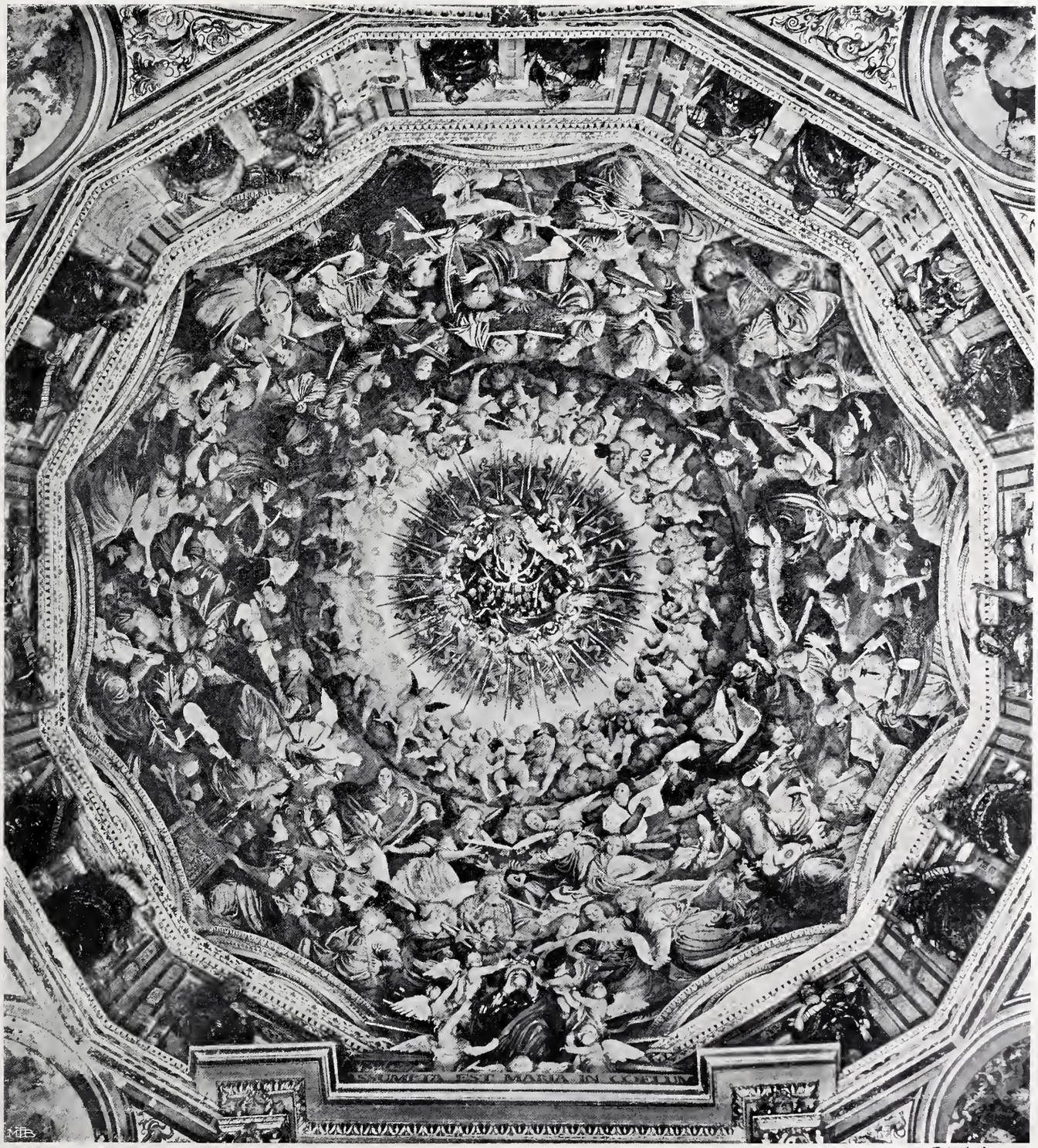
LUCY OLCOTT.

(1) Il dipinto ha molto sofferto, ma è sperabile che l'aver io richiamato su di esso l'attenzione del pubblico non gli procuri l'immeritato fato di un restauro.

(1) Questo dipinto ci rammenta una somigliante tavola sino a poco tempo fa posseduta dal Sig. Böhler di Monaco. Ignoriamo però dove si trovi presentemente.

Gli affreschi della Cupola di Saronno

Quando Gaudenzio Ferrari accettò l'incarico, dai Fabbricieri del Santuario della Madonna dei Miracoli presso Saronno, di dipingere la cupola di quel tempio che già si notava come uno dei più ricchi di Lombardia, egli era più che cinquantenne. Una lunga serie di opere genialissime a Varallo, a Vercelli, ad Arona, a Novara, a Morbegno in Valtellina, a Casale Monferrato, a Vigevano avevan sparsa così rapidamente nell'Alta Italia la fama dell'arte sua, tutta leggiadria di forme e gaiezza di rappresentazioni, che nessuno meglio di lui sembrò indicato per



Fot. Anderson.

Saronno - La Cupola di Gaudenzio Ferrari nella Chiesa del Santuario della Vergine.

Fot. Anderson.

SARONNO - Particolare della Cupola.

soddisfare la brama di un'opera ricca e festosa, a complemento dell'ornamentazione della cupola, di cui eran invasi i fabbricieri e che traspare fra le rigide formule della convenzione stesa fra essi e l'artista, il 28 Settembre 1534. Gaudenzio si obbligava a incominciare il lavoro, sul disegno da lui consegnato, subito dopo le feste di Pasqua future, per lasciar tempo a innalzare i ponti necessari e a rifare l'intonaco in quelle parti che egli ritenesse necessarie alla buona riuscita degli affreschi, messi « *a figure onde anderanno, a mettere oro onde anderà con li soi colori fini* »: durante la grande opera l'artista non ne avrebbe accettata nessun'altra e a quella avrebbe perseverato senza intervallo, con libertà nei committenti di far vedere e stimare, a lavoro compiuto, i dipinti da altri pittori così che, se l'opera fosse riuscita, a giudizio dei periti, più bella del previsto, il pittore ne doveva avere un premio, mentre — in caso di giudizio sfavorevole — egli si assoggettava a una diminuzione sul compenso pattuito: curiosa clausola che ci rivela da una parte lo zelo degli amministratori e dall'altra la sicurezza del pittore nelle proprie forze. Il compenso era stabilito in duecento scudi d'oro, di cui sei d'anticipo: durante il lavoro i fabbricieri avrebber dato a « *Magistro Gaudentio una camera con uno lecto fornito et vino per suo bevere per lui et per li soi servienti* ». L'artista si pose all'opera e il compenso gli fu sborsato poco per volta, come si rileva dai registri dei conti che si conservan nell'Archivio del Santuario, insieme al rogito della convenzione (1). Il saldo dell'intera somma — in data 17 Novembre 1536 — per gli ultimi 27 scudi ci assicura che gli scrupolosi fabbricieri trovaron l'opera di pieno gradimento loro e dei periti.

(1) Busta 38 dell'Archivio del Santuario. Nella stessa busta trovai la nota del pagamento di 109 ducatoni a Camillo Procaccini per la pittura di tre quadri della cappella degli Apostoli (1598, 29 Marzo) e le spese per le opere di muratura e di decorazione della chiesa nella seconda metà del XVI secolo.

***

La decorazione della cupola del Santuario di Saronno è la prima in Lombardia in cui si svolga, in un complesso unico e collegato in ogni suo particolare, una grande rappresentazione. In un'opera recente su Gaudenzio Ferrari, (1) Ethel Halsey, forse indottavi dal Lanzi, si studia di rintracciare rapporti fra la composizione della cupola di Saronno e quelle delle cupole del Duomo e del San Giovanni Evangelista di Parma. Ma poco conforta a ritenere che l'arte del Correggio abbia in qualunque modo influito su quella di Gaudenzio, che d'altronde trascorse la sua vita in continue peregrinazioni fra la Lombardia ed il Piemonte. Già il Morelli aveva fatto notare l'insussistenza di altri pretesi rapporti artistici di Gaudenzio con Perugino e con Raffaello: e devesi a casuali somiglianze — che in quel periodo di febbrile attività e di progressivo sviluppo dell'arte eran molto comuni — lo scambio delle opere di Gaudenzio con quelle di altri maestri del tempo: a mò d'esempio il disegno coi due putti sotto una pergola, della Galleria di Dresda, attribuito al Correggio e dal Morelli restituito al nostro Ferrari.

Il motivo svolto con tanta larghezza nella cupola di Saronno si trovava però, in forma più modesta, in qualche esempio precedente nella stessa Lombardia. Il Bergognone, nel catino dell'abside di S. Simpliciano a Milano, aveva aggruppati, in giovani squadre, gli angioli cantori e suonanti

(1) Della serie *Great masters in painting and sculpture* - Londra - George Bell, 1904 ill.

Fot. Anderson.

SARONNO - Particolare della Cupola.

intorno alle figure di Cristo e della Vergine incoronata, ma l'arte del dolce quattrocentista, quasi inconscio della rivoluzione già apportata nella regione dal genio di Leonardo, era ben lontana dal bastare alle esigenze moderne di Gaudenzio, tutto animato dal desiderio di espandere l'esuberanza di un' arte matura e completa. Il Luini, nella cappella di S. Giuseppe nella chiesa di S. Maria della Pace, recentemente ricomposta nella Pinacoteca di Brera, aveva ideato, con unità d'azione, la piccola vôlta a spicchi con giri d'arcangeli, d'angeli suonanti e di cherubini, ma le figure son piuttosto complemento della decorazione, a causa della suddivisione della vôlta in molteplici comparti.

Spettava a Gaudenzio Ferrari creare in Lombardia il capolavoro del genere.

Quell' esuberanza di vita che lo induce non di rado a un vero affastellamento di figure, come nella *Crocifissione* di Santa Maria delle Grazie a Varallo, nella *Salita al Calvario* della chiesa della Pietà a Canobbio, nella *Crocifissione* del S. Cristoforo a Vercelli e in quella della Regia Pinacoteca di Torino, gli giova questa volta in modo efficace.

Nel centro della cupola di Saronno trionfa il *Padre Eterno* a rilievo fra una grande raggiera. In un primo giro, a lui vicino, corre una leggiadra ghirlanda vivente di angioletti gaiamente disposti fra le nubi e rivolti al Creatore. Più vicino allo spettatore diversi giri d' angioli, in una continuità di aggruppamenti che rivela l'artista padrone di tutte le esigenze della grande composizione, suonano e cantano: un maggior giro d'angioli in piedi, equidistanti fra loro, sorgono dai peducci dei tondi e, con fine accorgimento, raccordano la parte centrale della cupola col tamburo sottostante. Mai l'arte aveva forse ammirato così

Fot. Anderson.

SARONNO - Particolare della Cupola.

sapiente e grandiosa esposizione di cantori e suonatori celesti. Tutti gli istrumenti conosciuti nel cinquecento o tramandati dalla tradizione son rappresentati in questa gaia orchestra: flauti, tube, cornamuse, siringhe, violini, amficorde, pandore, liuti, archiliuti, salterii, lire, tiorbe, viole d'amore, violoni, violoncelli, sordine, sistri, arpe, trombe, gironde, corni, chitarre, cembali, organi, timpani, piatti, tamburi, tamburelli.

I giovani cantori, svolgenti i ritmi cristiani dai rotoli e dai corali, seguono la grande orchestra che, per miracolo della fede e dell'arte, nel turbinìo del volo avvolge nelle sue spire il Creatore e sembra allontanarsi verso l'alto. E l' occhio dello spettatore non si sazia di accarezzare le belle teste giovanili incorniciate dalle abbondanti chiome bionde e di avvolgere le eleganti e dignitose figure che sembran riunire, in una fusione perfetta, la maestà delle Vittorie romane con la dolcezza sognata da Leonardo.

In quest'opera la naturale tendenza del pittore si trova veramente a suo agio. Alla rappresentazione dell' infanzia e dell' adolescenza egli dedica volentieri tutte le risorse della sua gaia fantasia e d'una tavolozza vivacissima. Altre volte il suo pennello aveva amorosameute accarezzate le belle testine d'angioli adolescenti: nella *Natività* di S. Maria delle Grazie a Varallo, nella *Madonna* della collezione Vittadini ad Arcore, nell' ancôna di S. Gaudenzio a Novara, nell'episodio della *Fuga in Egitto* della Cattedrale di Como, ed eran sempre angioli dalle forme ben sviluppate, dignitosi ne' loro ampii paludamenti, dai visi tondeggianti incorniciati da belle capigliature ricciute, sorridenti di bontà e di fede. E fra le loro mani il pittore aveva sempre collocati strumenti ad arco rappresentati

Fot. Anderson.

SARONNO - Particolare della Cupola.

Fot. Anderson

Fot. Anderson.

con cura particolare. Ma nella cupola del Santuario di Saronno il pittore potè svolgere largamente un concetto forse a lungo maturato. Fra i disegni esposti nella collezione dell'Ambrosiana tre presentano qualche affinità con certi particolari di quella composizione. Due angioli, ciascuno in un foglio separato, son rappresentati in atto di suonare l'uno il tamburello, l'altro la viola: i tipi, gli ampi panneggiamenti, i motivi ricordan certe figure della cupola, senza tuttavia che si riscontrino identità di mosse con le analoghe di Saronno; lo stato di conservazione dei due disegni, che si presentano oggi scialbi e incerti, non permette nemmeno di ritener per sicura l'attribuzione a Gaudenzio delle due figure che potrebbero anche aver servito per altre composizioni. Ad ogni modo certa somiglianza con gli angeli suonanti di Saronno non manca. Così dicasi di uno schizzo della collezione Beckerath nel Museo di Berlino.

Fot. Anderson.

Più interessante è un altro disegno su carta scura che appartiene a Gaudenzio Ferrari, con la caratteristica esecuzione a biacca, senza rinforzi scuri, e che rappresenta il *Padre Eterno* in figura intera circondato dagli angioli che suonano diversi strumenti. Parrebbe, in embrione, l'idea fondamentale che poi l'artista sviluppò con maggior numero di figure a Saronno.

Non appartengon certamente a Gaudenzio Ferrari i quattro tondi nei pennacchi della cupola del Santuario.

Fot. Anderson.

Fot. Anderson.

SARONNO - GAUDENZIO FERRARI. Particolari della Cupola.

Un tempo si davano allo stesso pittore; qualcuno mise innanzi il nome di Cesare da Sesto, e il Calvi, in una nota manoscritta, quello del Luini che le avrebbe eseguite fra il 1546 e il 1547. Ma a quest'epoca il Luini era già morto e d'altra parte il colorito scialbo e certe esuberanze della forma autorizzan meglio a credere, come oggi preferibilmente si ritiene da altri, che questi quattro tondi appartengano a Bernardino Lanino.

***

Gli affreschi della cupola di Saronno, nonostante tanta genialità d'arte, non accolsero fin qui il dovuto omaggio di studi e sopratutto di cure. A pena poco tempo fa si pensò a trarne delle buone fotografie. La trascuranza nei tempi passati danneggiò talmente la delicata compagine che una fittissima trama di screpolature corre lungo i panneggiamenti delle figure, copre i visi, sale fino al sommo della cupola: la caduta delle particelle d'intonaco e di colore è arrivata al punto — come mi fu assicurato recentemente sul luogo — che i fedeli non si posson più inginocchiare nel presbitero.

Mentre scrivo si è già formata una volonterosa Commissione che si propone di ricorrere all'aiuto dei privati che hanno il culto dell'arte e delle memorie per raccogliere i mezzi necessarii ai restauri. Da parte sua l'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti di Lombardia ha già in pronto un progetto pei restauri stessi. In tal modo l'allarme che io ebbi opportunità di lanciare fin dall'ottobre dello scorso anno nelle colonne del *Marzocco* di Firenze ha forse contribuito a risvegliare l'attenzione sullo stato dei preziosi affreschi.

Auguriamoci che il felice accordo fra artisti e autorità, animati da un unico ideale a pro' dell'arte, valga — come nei bei tempi del nostro Rinascimento, in cui l'ideale sapeva così genialmente sposarsi col reale vantaggio dei cittadini — a concretare le proposte dei restauri e ad attuarle prima che l'opera dissolvitrice del tempo abbia danneggiato irreparabilmente il capolavoro di Gaudenzio Ferrari.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI.

Siena. — La mostra d'Arte senese.

Si è inaugurata il 17 Aprile coll'intervento del Re, del Ministro Orlando e con discorsi del Sindaco, Cav. Lisini, del Ministro e di Corrado Ricci: il Ricci fu l'ordinatore della Mostra — che è riuscita imponente per numero di opere esposte e pel valore loro — coadiuvato dal conte Filangeri di Candido e dal conte Francesco Malaguzzi-Valeri. Avremo occasione di parlarne ancora intrattenendoci sopra le molte opere nuove venute alla luce. Intanto, a dare idea dell'importanza della Mostra, diamo qui un rapido cenno del contenuto nelle sale del Palazzo pubblico di Siena, che accolgono le varie Sezioni d'oggetti d'arte esposti.

Mostra storico topografica. — *Oreficeria minore* (opere di Goro di ser Neroccio, di Tommaso di Vanino, *reliquiari, croci, ostensori* ecc., del XV e XVI secolo). — *Stoffe*, dal XV secolo in avanti. — *Oreficeria maggiore, nella cappella interna.* — *Codici miniati.* — *Statue in terra cotta e in legno a policromia* del secolo XV, di Jacopo della Quercia, del Cozzarelli, *cofani, medaglie, monete.* — *Oggetti in ferro battuto, in bronzo e armi.* — *Ricostruzione sullo schema architettonico degli 80 pezzi della Fonte Gaia* di Jacopo della Quercia. — Quattordici sale di quadri di scuola senese dal XIV secolo in avanti e una sala di quadri di scuole varie. — *Mobili, tarsie, mensole.* — *Disegni e stampe.*

Ognuno può farsi da questo elenco sommario, un'idea dell'importanza straordinaria della Mostra di Siena, la quale deve attirare nella città, che è per sè stessa un gioiello mirabile, tutti coloro che non sono indifferenti al fascino delle cose belle.

Il Santuario di Saronno

L'allarme che tanto ha commosso in questi ultimi tempi gli studiosi dell'arte, ed ebbe, giova sperare, il merito rarissimo di scuotere la generale apatia, richiamando l'attenzione sulla sorte delle celebri pitture che adornano il Santuario di Saronno, ha fatto rinascere la speranza che il vecchio argomento, alla cui soluzione invano da tanti

SARONNO - Chiesa del Santuario della Vergine.

anni miravano le nostre autorità artistiche, possa considerarsi entrato finalmente nella sua fase definitiva.

Fin dal 1894, la seconda relazione dell'Ufficio Regionale pei Monumenti di Lombardia, rendeva conto di studi avviati a quel tempo, dall'Ufficio stesso, allo scopo di riparare i danni manifestatisi in alcuni dipinti dei pennacchi che sostengono la gran vôlta a cupola, e col proposito di prevenire, mediante opportuni provvedimenti statici, il rinnovarsi di così gravi inconvenienti.

Non doveva riuscire difficile fino da quel tempo, la ricerca delle cause del male. Il rivestimento marmoreo esterno della elegantissima cupola, sconnesso in più di un punto per vetustà, per l'ossidazione dei collegamenti in ferro, per inopportuni ed imprudenti metodi costruttivi, per l'irrazionale impiego delle pietre, si è gravemente disgregato in molte parti, lasciando penetrare l'acqua piovana nell'ossatura murale per modo che l'umidità, arrivando al tamburo murale della cupola ed al suo innesto coi piedritti, potè danneggiare le decorazioni a stucco ed i dipinti.

È bensì vero che i primi danni alle pitture rimontano a quasi mezzo secolo fa, ma non va dimenticato come tali danni siano stati riparati, non al loro manifestarsi, ma assai più tardi quando, col rifare, or saranno vent'anni, la copertura metallica della cupola e del cupolino, si sperò in una completa rimozione di ogni pericolo: perciò, anche là dove il male fu arrestato, ne rimasero evidenti traccie, le quali non devono andar confuse coi successivi danni. D'altra parte, se quel provvedimento, tanto opportuno nel suo concetto fondamentale, (ad onta degli inconvenienti di un sistema di copertura che non concede al rame di dilatarsi liberamente) se ha potuto giovare alla

SARONNO - Cupola del Santuario della Vergine.

conservazione della famosa tazza frescata da Gaudenzio Ferrari, esso non riuscì però sufficiente a rimuovere i danni provenienti dalla imperfetta costruzione del tiburio, dimodochè le corrosioni nitrose negli affreschi di due pennacchi andarono nel frattempo aumentando di intensità, minacciando gravemente le opere d'arte per cui è celebre il Santuario che la pietà dei fedeli volle dedicare in Saronno alla Vergine Assunta.

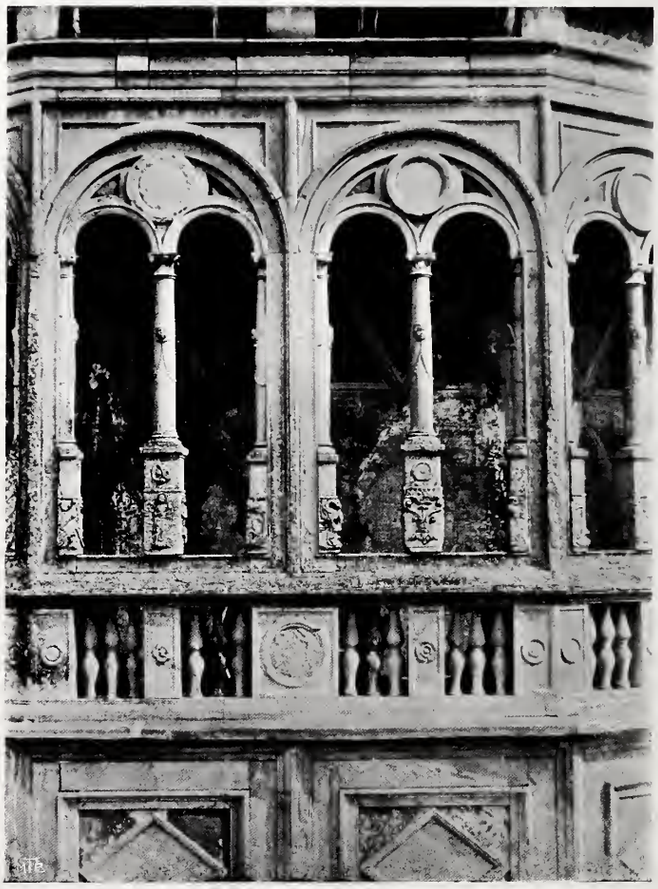
***

Questo tempio, sorto sull'area già occupata da piccoli edifizi religiosi, fu opera dei più insigni fra gli artisti che lavorarono nel territorio milanese durante il XVI e il XVII secolo. Un'antica iscrizione ricorda la data 8 Maggio 1496 come quella della posa della prima pietra. Due anni appresso si vuole fosse già ultimata la costruzione del coro e del corpo corrispondente alla cupola, ma questa notizia non è accompagnata da un attendibile affermazione riguardo al nome dell' architetto di questa prima parte della fabbrica, poichè tale costruzione non può certo andare confusa col nome di Vincenzo dell'Orto, detto il Seregni, come vorrebbe qualche antico cronista. Più tardi ebbe certo il Seregni a dedicare il suo ingegno a questo Santuario, quando si trattò cioè di prolungare il corpo della chiesa che, rimasto interrotto a tre sole campate per la preesistenza di un piccolo oratorio, ed ultimato assai più tardi ancora, offriva nel 1584 a Pellegrino Pellegrini il tema per la ricca facciata marmorea alla quale, sessant'anni appresso, Carlo Buzzi aggiungeva la balaustrata superiore. Nomi di artisti insigni sono ricordati nelle opere di pittura e scultura che adornano all'interno e all'esterno questo prezioso edificio, e sopra tutti rifulgono i nomi di Bernardino Luini e di Gaudenzio Ferrari.

L'opera loro si è svolta nella parte che fu la prima ad essere costruita. Il Luini decorò il coro e le pareti laterali all'altare, il Ferrari svolse le sue fantasiose composizioni, celebranti il mistero dell'Assunta, sulla volta e sui pennacchi della cupola, che è la parte del monumento alla quale convergono le odierne cure.

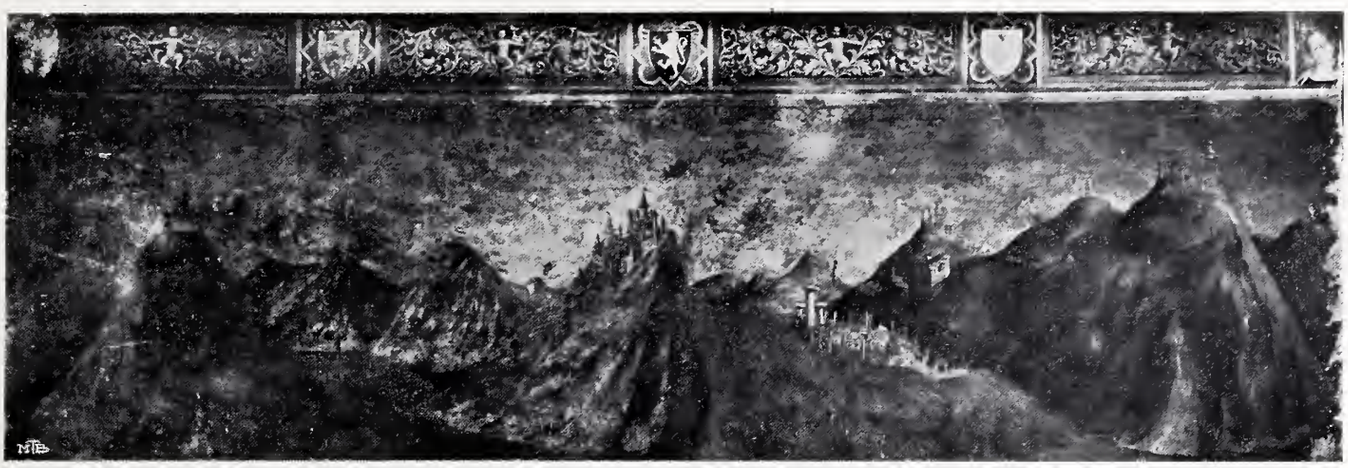
Questa elegante costruzione del più puro rinascimento, adorna nei suoi dodici lati di leggiadre aperture bifore, costituenti nell'insieme la loggetta caratteristica delle fabbriche dell'epoca, deve esser completamente smontata per dar luogo al risanamento della sottostante massa muraria e alla sostituzione di quegli elementi marmorei che malamente la proteggono contro le insidie degli agenti atmosferici.

L'attuazione di questo delicatissimo lavoro da compiersi in due lati della cupola per ogni anno, (cominciando dalla parte settentrionale, che è quella maggiormente esposta ai danni) avrebbe in tutto richiesto sei anni di lavoro, per cui, già da parecchio tempo, l' opera si troverebbe compiuta se, alla importanza somma dell' argomento, già per sè stesso tanto difficile nei rapporti tecnici e artistici, non si fossero aggiunte, quasi insormontabili, le difficoltà finanziarie, dimodochè il progetto allestito dall' Ufficio Regionale in base ad un programma di esecuzione opportunamente subordinato ai più modesti criteri economici non potè ancora avere pratica attuazione. E tale forse sarebbe



SARONNO - Dettaglio del colonnato della cupola del Santuario della Vergine.

rimasto lo stato delle cose, se all'opera paziente ed incessante dell'Ufficio Regionale non fosse venuta provvidenzialmente ad aggiungersi la iniziativa di un egregio funzionario, il Conte Scapinelli, Sottoprefetto di Gallarate. Il troppo abituale torpore, che fin quì potè paralizzare ogni benefica iniziativa, ha ricevuto una scossa salutare, e dal risveglio del pubblico interessamento è lecito oramai attendere la definitiva attuazione dei progettati lavori. G. MORETTI.



Fot. Ferrario.

MASOLINO DA PANICALE - Affresco nel Palazzo Castiglioni in Castiglione Olona.

Un affresco inedito
di Masolino da Panicalè

Il pittoresco borgo di Castiglione, che si annida in fondo ad una vallata verdeggiante solcata dalle tranquille acque dell' Olona, è ben noto a tutti gli studiosi della nostra arte quattrocentesca. Gli affreschi con cui Masolino da Panicale ornò il coro della Collegiata e le mura del vicino battistero vi richiamano ogni anno dall'Italia e dall' estero numerosi visitatori. Di solito questi, dopo aver pagato il loro tributo di ammirazione al soave artista toscano, lassù su quel poggio dove la chiesa si erge come un castello feudale, scendono in basso e si recano all'antico palazzo dei Castiglioni, all'angolo della piazza maggiore, dove, fra le altre, vien loro mostrata la camera detta del Cardinale Branda dalle curiose decorazioni murali. Quanti di essi però sanno che dietro a questa ve n'ha un' altra dalle pareti tutte bianche, fuorchè una, la quale porta al sommo come un'ampia fascia, un bel fregio? Pochi in verità, giacchè credo che il Berenson pel primo ne parlasse nel suo libro *Studyand criticism of Italian Art,* in cui, in un capitolo interessante dedicato ad alcune pitture di Masolino non mai sin'allora attribuite al suo pennello, cita appunto il fregio che trovasi in una camera del palazzo Castiglioni.

L'amico Conte Francesco Castiglioni avendomi gentilmente concesso di far ritrarre nello scorso autunno quel dipinto, io sono lieto di poterlo pubblicare ora nella nostra *Rassegna.* Rappresenta un alpestre paesaggio dalle cime coronate di curiose castella le quali, coi loro tetti acuminati da cui sventolano delle banderuole rammenterebbero, piuttostochè l'architettura nostrana, quella di paesi più nordici (1). Fra i monti si stendono due vallate ed in ognuna di esse siede una città o borgata ricinta di mura ed irta di torri, che mi richiama alla mente un affresco nella Chiesa di S. Clemente in Roma. — Colà, nella *Crocifissione,* a destra dello spettatore e dietro al cavaliere che col bastone del comando alzato sembra accennare al Cristo spirante, scorgersi in lontananza una città turrita simile a questa di cui dò cenno. — Al di sopra del paesaggio corre un fregio elegante a festoni e putti cogli scudi recanti l'arma dei Castiglioni e nell' angolo, all' incontro delle pareti, una deliziosa testina di donna sul niveo collo della quale poggia, non si sa come, una bianca manina.

Dice giustamente il distinto critico americano non potersi aver dubbio sull' autore di questa pittura, tanto più importante in quanto che prova come sino dai primi anni del quattrocento usassero i nostri artisti trattare il paesaggio non quale un accessorio ma quale motivo di decorazione in se stesso. E per convincerci che Masolino dipinse il fregio basterà confrontarlo cogli affreschi di lui nel battistero del medesimo borgo di Castiglione e notare come, ad esempio, nel *Battesimo di Cristo* le montagne sieno fatte pure a guisa di coni in cui le ombreggiature segnano i declivi e le sinuosità. E somiglianti a questi sono pure i monti che formano lo sfondo della scena nella *Moneta del tributo* che Masaccio, come ognun sa allievo del nostro artista, ritrasse nel Carmine di Firenze (Cappella Brancacci). E la testina muliebre non ci ricorda forse per la grazia dei tratti, la bocca piccolissima, il nasino più accennato che disegnato, il sottile arco delle sopraciglia, le deliziose figurette che Masolino era solito dipingere e che ritroviamo nell' *Erodiade che riceve la testa di S. Giovanni?*

(1) Forse una riminiscenza della permanenza di Masolino in Ungheria.

Persino quella enigmatica manina ha l'identica forma della mano con cui la consorte di Erode prende il piatto contenente il capo mozzo del Precursore.

Probabilmente una volta la fascia correva tutt'intorno alle quattro pareti nella camera del palazzo Castiglioni, ma purtroppo una sola lo conservò e nelle altre esso disparve sotto la calce. Mentre deploriamo questa perdita, auguriamo che il proprietario, memore dell'illustre suo antenato il quale, chiamando il gentile Masolino a frescare nel pittorico paesello in riva all'Olona, fece a sè ed alla culla della sua famiglia un *monumentum aere perennius*, voglia far togliere da mano non inesperta la polvere che, ammucchiandosi cogli anni, ha coperto il bel fregio di un denso strato nerastro.

GUIDO CAGNOLA.

Un quadro sconosciuto
del Sassetta [1]

Alcuni anni or sono ebbi la fortuna di trovare nella sacristia interna del Duomo di Grosseto una tavoletta negletta e guasta nella quale riconobbi subito l'opera del geniale ed attraente, ma ancora poco noto pittore senese, Stefano di Giovanni, detto il Sassetta. Per la mancanza di fotografia non mi fu possibile, a quell'epoca, di render pubblica la mia scoperta. Fu dunque per me una gradita sorpresa il ritrovare questo dipinto fra le molte opere d'arte che dai paeselli più lontani e dalle chiese più remote furono di recente riunite a Siena per l'Esposizione d'Arte antica, la quale, quando verranno pubblicate queste mie righe, sarà già stata inaugurata solennemente.

La nostra tavola, molto ridotta dalla sua primitiva forma e dalla primitiva sua dimensione, trovasi, come già dissi, in triste stato. Essa rappresenta la *Vergine* che, rivestita d'una tunica rossa e oro, siede avvolta in un manto scuro sopra una specie di trono ricoperto di un drappo pesante. Sulle sue ginocchia, sopra un cuscino ricamato, sta il *Bambino Gesù* nell'atto di mangiare una ciliegia che egli ha preso dalla mano materna. Questo motivo semplice e naturalistico, che noi ritroviamo in altre opere della scuola Senese e della scuola Umbra, è quì trattato dal Maestro con una deliziosa ingenuità, in perfetta armonia col suo tema. La composizione avrà avuto in origine maggiori proporzioni, avrà probabilmente contenuto altre figure, avrà formato fors'anco la parte centrale di un polittico, quantunque questa supposizione ci sembri meno plausibile, ma ora questo è tutto quanto ce ne rimane. Le figure sono tre quarti dal vero.

Di certo, ogni studioso della scuola senese, per quanto poco famigliare col Sassetta e colla sua maniera, dopo un attento esame della pittura stessa o solo della illustrazione che ne diamo, deve convin-

Fot. H. Burton.

SASSETTA - Madonna col Bambino nel Duomo di Grosseto.

(1) Dall'inglese.

cersi della giustezza della nostra attribuzione. Nel tipo della *Vergine* e del *Putto*, nei dettagli morfologici, nella tecnica accurata, nel modo delicato di trattare le carni, nel colorito caldo e morbido, nella particolare sfumatura delle tinte, noi troviamo tutte le più salienti caratteristiche del Maestro, caratteristiche tanto pronunciate da non ammettere la possibilità di un dubbio circa l'autore del dipinto. A coloro però i quali ancora rimanessero incerti, io consiglierei un confronto con alcune opere del Maestro, come il polittico nella chiesa di S. Domenico in Cortona ed il magnifico *S. Francesco in Gloria* appartenente a Mr. Bernhard Berenson in Firenze. Un simile confronto non può mancare dal distruggere le ultime vestigia di incertezza dalla mente del meno esperto conoscitore.

Sebbene non appartenga ai lavori più importanti del Sassetta, tuttavia la grazia ed il fascino particolare ne fanno una delle sue creazioni più attraenti. La *Vergine* incarna quì il tipo più soave che il Maestro abbia mai concepito, mentre il *Bambino Gesù* è del tutto scevro da quelle leggiere esagerazioni di forma e di espressione che riscontriamo talvolta in alcune altre opere. Nessuno dei suoi lavori ci offre poi miglior campo di rintracciare la parentela artistica con pittori quali Giovanni di Paolo, Sano di Pietro, il Vecchietta e persino, sebbene a distanza maggiore, Neroccio di Landi. Riguardo all'epoca in cui venne eseguita la pittura, noi riteniamo la si debba collocare nel periodo di mezzo della carriera del Maestro.

E' per me un vero piacere di poter aggiungere definitivamente un dipinto così prezioso ed attraente all'elenco già stabilito e riconosciuto delle opere autentiche del Sassetta.

Noi nutriamo la speranza che i signori Direttori dell'Esposizione di Siena, dove ora figura sotto la denominazione molto elastica e vaga di: Scuola Senese del Secolo XV, trovino opportuno di concedergli l'attribuzione alla quale ha diritto e che i suoi fortunati possessori, i signori Canonici del Duomo Grossetano, la tengano d'ora innanzi in maggior onore e venerazione che per il passato (1).

F. M. PERKINS.

(1) Sebbene deteriorata dalle ingiurie del tempo e dalla trascuranza degli uomini, questa tavola è però libera da ritocchi. Ci si lasci dunque formulare un fervido voto e cioè che, conosciutone il vero valore, essa non venga sottoposta alla prova ancor più pericolosa e fatale del *ristauro*

Nel prossimo Fascicolo della « Rassegna d'Arte » pubblicheremo sulla Mostra di Siena e sulla Esposizione dei Primitivi Francesi a Parigi gli articoli che i nostri speciali corrispondenti ci hanno mandato e che non hanno potuto trovar posto nel presente numero.

La Direzione.

La riproduzione delle fotografie fatte da MR. H. BURTON *per la* Rassegna d'Arte *è interdetta.*

Il bassorilievo del 1566

già esistente nella chiesa di S. Pietro, in Novi

A pag. 364 dell'*Arte in Milano,* Giuseppe Mongeri, nel citare il gran numero di pezzi scultorii che tenevansi a' suoi tempi quali frammenti dispersi del grandioso sarcofago di Santa Marta in Milano per Gastone di Foix, annoverava fra di essi anche due della cattedrale di Novi.

Ora, dall'esame fatto in luogo alcuni anni or sono, due bassorilievi di qualche conto si annoveravano, non veramente nella Cattedrale, ma sibbene nella Collegiata colà di Santa Maria e nella chiesa di S. Pietro; ma il primo di essi, tuttora esistente nel presbiterio a sinistra dell'altar maggiore, è altro di quei soliti tabernacoli, destinati

Bassorilievo in marmo che si trova nella Parrocchia di S. Pietro in NOVI-LIGURE

in passato a custodire le spoglie eucaristiche ed oggidì l'olio santo, con sculture di qualche pregio e la data del 1537, ma che non poteva far parte per sè della celebre tomba del 1515 al nipote di Luigi XII, e l'altro vedevasi fino a poco oltre di un decennio fa nella Cappella della Madonna sul fianco sinistro della chiesa testè citata di S. Pietro, ma andò trafugato nel 1892 nè più se ne ebbe notizia alcuna.

Di quel bassorilievo, che aveva le dimensioni ad un dipresso di centim. 60 di larghezza per un'altezza di poco superiore, siamo intanto in grado di offrire ai lettori della *Rassegna* una riproduzione, locchè facciamo di buon grado nella lontana speranza che valga come sussidio pel rinvenimento di quel marmo, se ancor possibile, (1) quantunque anche quel bassorilievo nulla abbia in sè che possa lasciar arguire la provenienza dal sepolcreto di S. Marta.

Si trattava dunque manifestamente, come per gli altri marmi scolpiti di Savona, di una falsa indicazione, e d'altronde pel pezzo scultorio in questione non corrisponde nemmeno nè lo stile, che è diverso affatto da quello del

(1) Quella scultura, per la quale erano state offerte al parroco di S. Pietro pochi giorni prima alcune centinaia di lire da esso rifiutate, venne involata nelle prime ore di sera da mariuoli fattisi rinchiudere ad arte nella chiesa.

Busti, nè la presumibile data sua che sarebbe quella del 1566 e così d' assai più tarda dell' apprestamento, negli anni dal 1515 al 1522, del ben noto mausoleo all'eroe francese caduto nel 1512 alla battaglia di Ravenna.

Come può vedersi dalla riproduzione che offriamo, raffigurava il bassorilievo la scena del divino infante che, posto ignudo sul terreno, viene adorato dalla Vergine madre, cui sta dietro S. Giuseppe appoggiantesi al bastone fiorito, mentre dal lato destro piega il ginocchio a lui dinanzi un pastore seminudo, ed altro compagno si china in atto di riverente omaggio. Poco più dietro sono quattro angeli con abiti succinti ed a pieghe ancora alquanto cartacee, secondo l'usanza del primo rinascimento che vengono ad assistere alla pia scena, suonando la mandola e il *crutho* o violino medioevale, mentre nello sfondo montuoso di quell' armonica composizione e dietro alcuni fabbricati di stile romano, scorgesi la lunga carovana dei tre re dell'Oriente cavalcanti briose cavalcature e sogguardanti fiduciosi alla stella che colà li guida.

Sotto il rispetto artistico le figure meglio eseguite sono ancora la Vergine e le due angeliche creature più in vista a lei dietro, chè il S. Giuseppe e i pastori appaiono disegnati e scolpiti con qualche rudezza, mentre ha qualche valore tecnico per la spigliatezza dell' esecuzione il lungo e pomposo corteo dei Re Magi. Nel complesso però un'opera di mediocre valore e che può tenersi d' artista locale che seguiva tuttora le tradizioni della scuola del rinascimento lombardo, tantochè anche per la data del lavoro, potrebbe supporsi fosse di quel Bernardino de Novi che lavorò alla Certosa di Pavia ed anzi nella tomba stessa di Gian Galeazzo. Ed è bensì vero che si vorrebbe quell'artista nativo di Lanzo in Valle d'Intelvi, ove esisteva una famiglia di quel casato nella seconda metà del XVI secolo, ma potrebbe darsi fossero anche così chiamati i De Novi dal luogo originario di loro provenienza, assunto poi come cognome.

Che quella scultura facesse parte intanto di un ricordo funebre portante la data del 1566, sta ancora ad attestarlo nella chiesa di San Pietro in Novi, la lastra mortuaria, con piccolo stemma arrotondato in basso e dallo scudo abraso, ma con iscrizione tuttodì chiaramente leggibile e che riproduciamo quì appresso, perchè ci da notizia della persona cui si riferisce quell'opera d'arte, e della data dell'epitaffio.

HIC JACET NOBILIS
ANDREAS BLANCVS
PROBIS POLLENS MO
RIBVS PROBITATE ET
CONSILIO PREDITVS
PATRIAE POSVIT SVAE
NEC COELESTIBVS
INVITVS † MDLXVI
A. D. XXV AVGVST.

Ed è doveroso a dirsi che, quantunque questa lapide sepolcrale abbia la data del 1566, non è escluso che chi la faceva apporre in quell'anno la decorasse alle volte con un bassorilievo di più antica data, ma il fatto è per sè poco probabile e d'altronde, toltone gli angeli, gli altri personaggi del bassorilievo e in ispecial modo il S. Giuseppe e i pastori, nulla hanno di perspicuo per essere attribuiti ad un'artista del rinascimento e tradiscono anzi dal far largo e pieno di licenze, uno scultore già ispirato e rotto alle tendenze che si svolsero posteriormente alla metà del XVI secolo.

Ma, non è il caso di soffermarsi più oltre in argomento, dacchè, col furto avvenuto di notte di quel bassorilievo anni or sono, non ci è dato giudicare oggidì in merito che dalla riproduzione fotografica, rimanendo ad ogni modo escluso che i due citati bassorilievi di Novi, e così altro tondo scolpito colla scena del *Battesimo di Cristo* nella chiesa di S. Nicolò, possano aver appartenuto, comecchè sia, al disperso sarcofago, che il Busti e i colleghi suoi della fabbrica del Duomo eseguirono in Milano nel primo quarto del XVI secolo in ricordanza di Gastone di Foix.

DIEGO SANT'AMBROGIO.

Corrieri Artistici

PARMA

Dopo gli affreschi nella cupola di S. Giovanni ecco ora le pitture su tavola del Correggio che destano le apprensioni delle persone preposte alla loro tutela e della superiore autorità. Difatto lo stesso Sotto-segretario di Stato per la Pubblica Istruzione si mosse da Roma per accertarsi delle condizioni di quei preziosi dipinti. In pari tempo venne chiamato a Parma il chiarissimo Prof. Cavenaghi ad esaminarli minutamente e ad esprimere il suo parere circa al modo migliore di riparare i danni attuali e prevenirli in avvenire. Per la *Madonna detta della Scodella* egli trovò che i guasti si limitavano ad alcuni fori prodotti da tarli così detti vaganti che non hanno origine nella tavola stessa e non presentano alcun serio pericolo, ma nel *S. Gerolamo* rinvenne uno stato di cose più grave, cagionato dal sollevamento generale del colore. Per cui, laddove alcuni proponevano di ricorrere alle saldature, egli opinò che questa operazione, mentre avrebbe potuto, per le numerose punture necessarie a far penetrare nella tavola la colla fissatrice, danneggiare la freschezza delle tinte ed offuscarne lo smalto, non offriva poi una seria garanzia che il male, vinto in un luogo, non ricomparisse in un altro, e di conseguenza consigliò il trasporto del dipinto sulla tela.

Certo la misura è radicale ma, applicata a regola d'arte, con tutte le cautele necessarie, essa, come si sperimentò in tanti casi simili, non presenta alcun pericolo ed assicurerà anche ai posteri il godimento delle superbe tavole del Correggio. Nè il Cavenaghi, noto non solo per quella competenza che in lui è il frutto di una lunghissima pratica, e di studio paziente per quella prudenza nell'esprimere il proprio giudizio che a taluni può persino sembrare ritrosia, non avrebbe consigliato quel rimedio se non avesse creduto che tutti gli altri servirebbero solo a tormentare i dipinti e a dar loro una vita fittizia.

Bibliografia

= *Un'incisore milanese della fine del settecento* — **Domenico Aspari** — Milano, 1904, Tip. Allegretti.

In occasione delle nozze Vigoni-Mylius, il bibliotecario della Braidense, Comm. **Giuseppe Fumagalli**, raccolse e pubblicò le notizie relative al pittore Domenico Aspari (1745-1831) ch'ebbe a lavorare specialmente sul finire del secolo XVIII, distinguendosi in particolar modo con una serie di vedute di Milano, da lui incise all'acquaforte, in grande formato, di cent. 63 per 41, le cui date abbracciano gli anni dal 1786 al 1792. Il Fumagalli compilò l'elenco di tali vedute in numero di 16, che è da ritenersi comprenda tutta la serie incisa dall'Aspari, non essendovi da aggiungere che la veduta dei Pubblici Giardini, di cui la Braidense possiede il disegno a penna predisposto per la incisione, la quale però non consta sia stata eseguita. L'opera dell'Aspari ebbe già ad assumere valore di documento grafico per varie memorie milanesi ormai scomparse, quale il monumento al ponte del naviglio fuori di porta Ticinese, detto Trionfo, le traccie dell'atrio prospettante la chiesa di S. Paolo alle Monache, la chiesa del Giardino, di cui si vede il fianco nella veduta del Teatro alla Scala ecc. Perciò molto opportunamente il Fumagalli, col richiamare l'attenzione sopra questo artista quasi dimenticato, ha contribuito ad avvalorarne l'opera dal punto di vista di documento per le vicende edilizie di Milano. Dell'Aspari si conserva l'autoritratto nella Galleria d'Arte Moderna, recentemente sistemata nel Castello Sforzesco.

= *Les Tapisseries de la Bataille de Pavie, par Bernard Van Orley, retrouvées au Musée de Naples.* — Articolo di **Antonino Pais**, in num. 25 della Rivista mensile *Les Arts*. Janvier 1904 — Paris, Goupil et C.

Ecco un titolo abbastanza strano, come del pari strano si presenta l'articolo, che si direbbe scritto da persona digiuna dell'argomento trattato. Infatti, asserire che gli arazzi rappresentanti i vari episodi della Battaglia di Pavia « ont pû échapper jusqu'ici aux recherches des érudits »: annunciarli come « une véritable découverte artistique »: meravigliarsi che quei capolavori dell'arazzeria appartenessero all'antica famiglia D'Avalos, alla morte del cui ultimo rappresentante, nel 1862, passarono in proprietà del Museo Nazionale di Napoli: dire che fossero « emmagasinées dans les combles du musée » tutto ciò prova la facilità colla quale oggi si trattano le questioni d'arte a colpi di effetto, anzichè con serietà d'argomenti. Nel fatto, gli arazzi D'Avalos non vennero esposti al pubblico in causa delle contestazioni insorte fra eredi e Governo: ma non è men vero, per questo, che da parecchi decenni una lapide nel grande vestibolo del Museo, ricorda il lascito di quegli arazzi: e non è men vero che, disposti in alcuni locali del secondo piano, non aperti al pubblico, ma accessibili agli studiosi, quegli arazzi hanno varie volte provocata la manifestazione, anche alla Camera, del desiderio che avessero da essere ordinati nelle sale del Museo. Ma ciò che maggiormente meraviglia si è, che per accentuare la pretesa « découverte » si ignori persino che gli arazzi vennero, or sono dieci anni, da me riprodotti — senza la pretesa di farne una « scoperta » — in grandi tavole di eliotipia, col consenso del Ministero d'Istruzione: e come, in base a documenti dell'epoca, abbia ricomposte le varie fasi di quella famosa battaglia, così da identificare gli episodi raffigurati negli arazzi ed i personaggi principali. Siccome avviene abbastanza di frequente di dover constatare le nostre deficienze nella tutela e nello studio del patrimonio artistico nazionale, così sarebbe desiderabile che, rinunciando alle facili scoperte, non si avesse ad aggravare gratuitamente, su giornali stranieri, quella deficienza, per parte di coloro che sarebbero maggiormente tenuti a mettere in rilievo quanto si compie in Italia a tutela ed illustrazione di quel patrimonio.

A meglio chiarire la inopportunità di discorrere di *découverte*, accennerò ad alcuni recenti studi pubblicati sugli arazzi di Napoli. Il Di Giacomo, riproducendo gli arazzi nella Rivista *Emporium* n. 34 Anno 1897, accennava ancora alla probabilità di un intervento del Tiziano nella formazione dei disegni: il Gauthiez nella *Gazette de Beaux Arts* maggio 1897 riavvicinava gli arazzi di Napoli a quelli conservati nel Garde Meuble di Parigi *Les belles chasses de Guise, ou de Maximilien,* opera di Bernardo Van Orley, senza però accennare all'esistenza dei cartoni degli arazzi di Napoli conservati al Louvre: il Maindron nella *Revue de l'Art ancien e moderne* si accordò col Gauthiez, senza avvertire a sua volta la corrispondenza degli arazzi di Napoli coi cartoni del Louvre: la Rivista *The studio*, maggio 1897 si limitò ad accennare ancora alla collaborazione del Tintoretto e del Tiziano.

L'articolo recente della Rivista *Les Arts* limita la sua erudizione bibliografica allo studio del Wauters su Bernardo Van Orley, il quale pubblicò appunto per il primo la riproduzione dei cartoni del Louvre, e vi riconobbe la mano di Van Orley, senza però identificare la battaglia che raffigurano: tanto che il cartone della presa di Francesco I è da lui intitolato *Prise d'un capitaine,* e solo dopo di averne fatta la descrizione, aggiunge timidamente: « *peut-être, s'agit-t-il de la prise de Francois Ier?* » Perciò, nella *Perseveranza* del 5 Aprile 1898, dovetti riavvicinare tutti i dati di fatto e ricavarne, per la prima volta, la designazione categorica dell'autore degli arazzi di Napoli in Bernardo Van Orley.

Tutto ciò meritava di essere richiamato, di fronte alla facile conclusione cui arriva il recente scittto della Rivista *Les Arts*, che gli Arazzi di Napoli « *méritaient bien une étude spéciale* »: studio che, per quanto scritto a Napoli, non mostra neppure di essere a cognizione del cenno di quegli arazzi, contenuto nella edizione delle *Notizie della Città di Napoli*, fatta nel 1860 dal Chiarini. LUCA BELTRAMI.

= Nella *Chronique des Arts & de la Curiosité* (1). **Paul Durrieu** scrive, sui manoscritti dipinti della biblioteca bruciata a Torino, alcuni articoli che manifestano l'intima sua conoscenza della materia ed il suo sincero amore per quei tesori e pel paese che non seppe preservarli dalla distrnzione. Basti citare queste righe che iniziano il primo dei suoi scritti. « Nell'apprendere la fatale notizia (dell'incendio) ho provato uno spavento come quello che ci assale al repentino annunzio della morte di un amico che ci era caro e del quale non credevamo minacciata l'esistenza; i lettori dunque mi perdoneranno di comunicare loro di fronte al disastro la mia profonda emozione personale ».

Il Durrieu ricorre per l'enumerazione dei manoscritti illuminati della biblioteca universitaria al catalogo del Pasini (1749) e ad un album pubblicato dal bibliotecario Carta nel 1898 insieme coi Prof. Cipolla e Frati. Cita egli innanzi tutto tre codici ebraici dipinti, chiamandoli giustamente cimelî non solo rari ma anormali, essendo contrario alla legge mosaica il fare « alcuna rappresentazione delle cose che sono nei cieli, sulla terra e nelle acque più basse della terra ». L'arte bizantina è (anche a me duole troppo di adoperare l'imperfetto forse più appropriato) rappresentata da un commentario greco sui 12 piccoli Profeti riprodotti in altrettanti medaglioni su fondo d'oro e da una raccolta di *Vite di Santi* opere di un artista originario dell'Oriente, stabilito in Italia, dove lavorò tra il finire del XIV ed il principiare del XV secolo. Fra i codici italiani, una *Bibbia* del XIV secolo, un *Digesto* uscito dalla bottega di miniaturisti bolognesi, le *Rivelazioni di S. Brigida* con 4 grandi pitture di stile Senese (XIV sec.) *les Statuts de l'Ordre de la Nef* dal testo francese e dalle illustrazioni napoletane, *Le Storie di Troia* e finalmente il gioiello di questa collezione, un piccolo in-folio: *Scriptores Historiae Augustae*, nei dipinti del quale l'A. e con lui Baudi di Vesme, credono riconoscere l'impronta del Pisanello o, senza dubbio, quella dei suoi collaboratori. Il manoscritto, e ciò rende ancor più probabile questa supposizione, porta nel frontispizio le armi dei Gonzaga, ed in principio di ogni vita d'imperatore, in un medaglione su fondo azzurro, una testa virile, e poi fra pampini, fogliami e fiori delle delicate figurette di cavalieri. Ed il Durrieu termina la nomenclatura dei cimelî italiani menzionando: un *Plinio* ornato di grandi disegni architettonici che ricordano la scuola del Mantegna, un *Petrarca* del XVI secolo, un *Lattanzio*,

(1) 6 13 20 Febbraio 1904.

due *Pontificat*, un *Pietro Lombardo* ed un bellissimo *Dante* con 3 miniature.

Fra i manoscritti lavorati da artisti ultramontani troviamo un *Salterio* inglese del XIV secolo, un *Commentario de Beatus sull'Apocalisse* del XII, dipinto in Spagna, come rivelano i dettagli architettonici ispano-arabi, un *Messale* del 1361 pure spagnuolo, un *Commentario su S. Luca* miniato probabilmente sulle rive del Reno, mentre un benedettino provenzale lavorò nel 1437, un libro pel marchese di Saluzzo. Le opere francesi sono tante che bisogna limitarsi a citare le più importanti e fra queste il celebre libro d'ore detto *Le ore di Savoia* perchè, da quanto risulta, sembra fosse fatto per la piccola figlia di S. Luigi di Francia, moglie di Edoardo conte di Savoia, e venne poi in possesso dei re di Francia Carlo V, Carlo VI e del Duca di Berry, al quale apparteneva pure il libro famoso, uno dei più preziosi del mondo, chiamato da M. Delisle: *Le ore di Torino* di cui alcune miniature furono dal Durrieu attribuite ai fratelli Van Eyk! Lo *Speculum humanae salutis* ha dei disegni poco importanti ma curiosi, la *Distruzione di Troia* dei dipinti di un artista di Rouen, ed altri artisti francesi lavorarono a manoscritti che qui sarebbe troppo lungo l'enumerare. Fra le opere che miniarono i delicati fiamminghi troviamo un *Romanzo d'Artù* deliziosamente illuminato ed alcune provenienti da quella Corte di Borgogna i cui duchi furono nel 1400 degli appassionati bibliofili. Così un *Gouvernement des Princes*, la traduzione di uno scritto di S. Gerolamo, un *Recueil des histoires de Troyes*, un *Romanzo di Goffredo di Bouillon* e, oltre parecchi altri, un libro dei *Delitti morali dei filosofi*, scritto a Gand nel 1491. Ed ora, quando si pensa che molti di questi manoscritti erano rinchiusi nelle loro antiche legature originali (purtroppo distrutte dal fuoco) e formavano così, come dice il Durrieu, una serie preziosissima che non aveva forse l'equivalente altrove, non si può che dividere il dolore dell'illustre scrittore dell'articolo da noi citato.

= Troviamo nei giornali italiani:

« Risulta dalla relazione che il Consiglio accademico dell'Università di Torino ha fatto pervenire al ministro Orlando che durante il trasporto dei materiali sono stati fatti importanti riconoscimenti di libri che si credevano distrutti. Vi sono tra questi tre frammenti del *Libro d'Ore*, alcuni antichi e preziosi codici di Bobbio, che, mediante accurate riparazioni, potranno salvarsi per due terzi, collezioni quasi complete dei codici miniati del secolo XV pervenuti dal cardinale Della Rovere, diversi manoscritti dell'Abbazia di Staffarda e della Certosa d'Asti, due volumi dell'*Historia naturale* di Plinio, miniata dal Mantegna, un *Corano* del secolo XIV, con miniature arabe, alcuni manoscritti francesi, fra cui quello del romanzo cavalleresco *Huom de Bordeaux* tuttora inedito, diversi codici italiani, come il *Dillamondo degli Uberti*, con il commento inedito di Pietro Cappello ecc. ».

= *Rassegna bibliografica dell'arte italiana* (N. 11-12) **C. Grigioni** descrive un trittico che trovasi a Cupra Marittima sul litorale Adriatico, attribuito già all'Alemanni, ma ch'egli ritiene invece di un mediocre imitatore dell'arte crivelliana. Ed a proposito dei Crivelli l'A. formula un voto che facciamo nostro, e cioè che si formi un catalogo delle opere di quella scuola esistenti tutt'ora nel Piceno. Meglio ancora se a poco a poco si potessero fotografare, se non tutte, almeno le più importanti! — **Enrico Mauceri** pubblica tre documenti intorno a Domenico Gaggini e ad altri scultori del suo tempo. — **E. Calzini** descrive una sua visita a Montefortino nella Provincia di Ascoli Piceno dove trovò nella chiesa degli Agostiniani degli stalli di noce intagliati una statua scolpita in legno ed una tela del De Magistris.

= Abbiamo ricevuto un opuscolo del Prof. **Guido Suster** di Trento, intitolato *Dell'incisore trentino Aliprando Caprioli*, un'artista non molto conosciuto, nato a Trento stesso ma dimorato per così lungo tempo a Roma, che l'A. lo considera di quella scuola fondata alla fine del XVI secolo dall'olandese Cornelio Cort che gli fu maestro. Il Suster passa in rassegna le opere del Caprioli, le quali tutte hanno quel carattere seicentesco così poco gradito a tutti coloro che hanno il culto della pura e classica Rinascenza, riproduce alcune stampe, le divide in varie categorie, fa insomma uno studio che può riuscire utile ai cultori dell'arte del bulino.

= **G. La Corte-Cailler** ha pubblicato a Messina (Tip. D'Amico) un suo grosso fascicolo di studi e di ricerche su *Antonello da Messina*, arricchito da documenti inediti.

S'occupa dapprima dei biografi d'Antonello, dei suoi presunti antenati, delle opere loro attribuite, e dei pittori anteriori. Poi entrando nella sua famiglia, ricerca le notizie dei suoi parenti, della sua nascita e della sua morte, rimasta dubbia quella (forse 1430), accertata questa nel 1479. Antonello uscì circa a vent'anni dall'isola nativa e peregrinò probabilmente sino in Francia; però nel 1455 circa ritornò ad esercitare l'arte in Messina dove s'ammogliò.

Il La Corte-Cailler a questo punto comincia a ricercare le molteplici opere eseguite dal maestro e sparse per tutta l'Europa il che fa con somma cura e finisce con l'esame del suo testamento. Al prospetto cronologico della vita e delle opere di Antonello da Messina seguono ben ventitre documenti. Su tale lavoro, sotto ogni rapporto ragguardevole, è solo da lamentare la mancanza di riproduzioni delle opere dell'insigne e importantissimo pittore.

= **Pompeo Molmenti** negli *Atti del Reale Istituto Veneto di Firenze, lettere ed arti* (Tom. LXIII, parte II) dà notizia delle *Nozze di Tiziano Vecettio* rilevandole dallo studio del **Ludwig** pubblicato nel *Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen.*

NECROLOGIO.

E' con profondo dolore che annunciamo la perdita immatura del **Cav. G. B. VITTADINI**, uno dei più zelanti fondatori di questa nostra « Rassegna » rapito alle serene compiacenze della famiglia e dell'arte prima ancora di aver toccato il decimo lustro.

L'amico nostro fu un entusiasta e per questo appunto esposto ai facili motteggi dei molti ai quali non sorride alcuna idealità: ma nell'animo suo buono ed ingenuo non albergò mai un sentimento d'acrimonia ed egli mantenne inalterato fino all'ultimo il bisogno di rendersi utile agli altri. Nel campo dell'arte come in quello della beneficenza si può dire che associò il suo nome a tutte le manifestazioni cittadine di questi ultimi anni: ed il suo nome ricercatissimo concesse a tutti i comitati non per puerile vanagloria, ma col fermo proposito, tradotto in atti, di cooperare alla buona riuscita d'ogni impresa.

Si onorò dell'amicizia degli uomini più competenti nello studio dell'arte antica e ne ebbe lodi sincere: di recente ancora il Bode ci esprimeva la sua ammirazione per il molto che il Vittadini aveva saputo fare nei Musei Municipali alla direzione dei quali lo aveva chiamato la fiducia del Consiglio. Scrisse in vari periodici artistici con un'arguzia ed un fine senso critico che in lui provenivano da istinto e da coltivato empirismo piuttosto che da profonda dottrina; l'innato buon gusto lo sorresse costantemente nelle molte opere di arredamento e di riordinazione alle quali consacrò gran parte della sua rara attività, ed è con infinita tristezza che i colleghi suoi pensano come gli sia stata tolta la compiacenza di vedere ultimate le imprese che più lo infiammarono di zelo.

Fu un entusiasta: amò condire di poesia tutte le fasi di questa nostra banale esistenza: seppe circondarsi in casa di preziosi oggetti d'arte pazientemente raccolti in un ventennio con un discernimento che suppliva ai suoi mezzi limitati. Nessuna delle arti sorelle trovò insensibile il suo cuore facile alle emozioni: coltivò con passione la musica e fu tra i meglio indicati a far parte di coloro che chiamarono a nuova vita il nostro massimo teatro.

Nella piena maturità lo incolse un esaurimento di forze che si mostrò ribelle ad ogni cura — e sparve, compianto da tutti i buoni, lagrimato dalla fedele compagna delle sue gioie e dei suoi dolori, alla quale mandiamo l'espressione della nostra più viva simpatia.

IL M.

MENOTTI BASSANI & C. Editori — BATTISTA BIASSONI *responsabile.*

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano
Caratteri appositamente fusi dalla Ditta NEBIOLO & C. - Torino - Milano - Genova.

Fot. H. Burton.

MATTEO DI GIOVANNI - Madonna col Bambino e Angeli nella Chiesa di Percena (Siena).

STAB. MENOTTI BASSANI E C. - MILANO.

Firenze. — La Loggia dei tessitori scoperta a Firenze.

Si è scoperta l'artistica Loggia dei tessitori di drappi, in via San Gallo. La Loggia fu costruita nel 1495, dovendo servire all'ingresso dell'ospedale che i tessitori dimoranti specialmente in detta via avevano già fondato in prossimità della chiesa di S. Marco con il pagamento di forti tasse, che erano in grado di pagare, essendo l'arte della seta molto in fiore. In detto anno deliberarono di rinnovare l'ospedale. La splendida Loggia, attribuita all'architetto Giuliano da S. Gallo, passò in possesso dei Medici per divenire poi proprietà dello Stato.

Lo scoprimento della Loggia, che era stata chiusa e apparteneva al Genio civile, costituisce un avvenimento storico e artistico.

Milano. — Un ripristino in S. Ambrogio.

Si sta studiando a lavori di ripristino intorno all'altar d'oro di Volvinio nella basilica di Sant'Ambrogio, in modo di poter rimettere in uso l'antico rito ambrosiano detto anche *papale*, perchè si celebra e funziona sempre rivolto al popolo. Tale rito fu abbandonato per le modificazioni occorse alla basilica e alle liturgiche discipline, e solo qualche rara volta fu compiuto con apparecchio improvvisato. Ora il ritorno al rito puro e semplice con cui lo stesso Ambrogio celebrava, è un progetto al quale altre volte si era pensato, ma che finalmente stà per essere tradotto in realtà.

Verona. — La questione delle tombe scaligere.

In seguito alle proteste di molti artisti d'Italia e di fuori contro i lavori di sicurezza iniziati dal Comune di Verona alle tombe scaligere, il Ministero inviò a Verona una commissione composta del Prof. Dal Zotti, del pittore Tito, dell'arch. Moretti di Venezia e di Pogliaghi di Milano.

Bisogna ricordare che in causa dei lavori, il cavallo di Cangrande e la statua di questi, dalla tinta oscura del tempo che avevano, divennero di un candore abbagliante.

La Commissione si recò sul luogo e potè constatare che gli allarmi erano esagerati. I monumenti non furono nè raschiati, nè lavati; ma però, in causa delle stuccature delle pietre, si imbiancarono, avendo lo stucco dilavato.

La Commissione stenderà rapporto al Ministero concludendo che il Comune, nel far progredire i lavori, sorvegli perchè si faccia uso dello stucco con maggiore attenzione.

Modena. — La Ghirlandina.

In seguito alle inquietitudini nate sulla stabilità della Ghirlandina a Modena, l'ing. Cavani ha fatto nuove determinazioni e ne ha dato lettura in una adunanza del collegio degli ingegneri di Bologna.

Risulta da quelle determinazioni che la Ghirlandina non solo ha diverse inclinazioni nei vari tronchi della canna, alta m. 48,80 ma è anche contorta, cioè da parecchi strapiombi nei veri spigoli. con tutto ciò il materiale che la forma, è in istato di sopportare lo sforzo ed è pure in tale stato il terreno sottoposto; l'unico caso critico sarebbe un mutamento di condizione del terreno stesso: ma ciò non riguarda la sola *Ghirlandina*, riguarda fabbricati, siano essi verticali o pendenti, ed i terremoti ce lo provano con troppa chiarezza.

Mantova. — Il palazzo dei Gonzaga.

Con mirabile accordo, una eletta schiera di cittadini senza distinzione di partito deliberò in questi giorni di lavorare attivamente per la tutela dei monumenti artistici ed in ispecie del palazzo ducale dei Gonzaga le cui condizioni reclamano seriamente dei provvedimenti atti a conservarlo alle generazioni future. Presieduta dal conte Gioppi, la prima adunanza del Comitato in cui presero parte il Sindaco Scalori, l'on. Roux e aderirono i Senatori Cadenazzi e Arrivabene, furono nominati i membri che dovranno comporre l'ufficio di presidenza, nelle persone dei signori Giuseppe Lanzoni, presidente, Ing. A. Cristofori, March. F. Di Bagno, prof. Bellodi a consiglieri, segretario l'avv. G. Parmeggiani.

La Presidenza si è accinta di lena al lavoro ed ha già raccolto una buona somma come prima lista di offerte le quali aumenteranno certamente, specie nel campo degli studiosi, onde potere iniziare l'opera salvatrice di tanti capolavori minati da secolare inerzia.

Bertinoro. — Ristauri alla storica chiesa di Polenta.

Per primo il *Carlino* parlò di ristauri urgenti alla chiesa di Polenta, dopo di che vi fu una interpellanza alla Camera degli onorevoli Comandini e Rava. Sembrava che i lavori necessari si dovessero subito eseguire, invece tutto è nelle condizioni di molti mesi addietro... anzi in peggior stato.

La perizia è già stata presentata, ed importa una spesa di L. 3000 di cui 1000 le dà il Ministro dell'istruzione, 1000 quello di Grazia, Giustizia e Culti, 500 la Provincia, 300 i parrocchiani di Polenta, qualche cosa darà il Comune di Bertinoro, cosicchè la spesa è quasi del tutto coperta.

Si spera che il Ministro Rava, che tanto s'interessò lo scorso anno per la storica chiesa — monumento nazionale — intervenga anche questa volta affinchè i lavori siano sollecitati, ed eseguiti nella buona stagione.

Parigi. — Louvre.

Il *Bulletin de l'Art*, nel dar notizia degli oggetti d'arte donati ultimamente al Louvre, dice che ormai le dotazioni dei musei sono così tenui che bisogna far conto sulla generosità dei privati per arricchirli.

E questa è inesauribile...

Ci fermiamo qui perchè tali parole ci suggeriscono amare riflessioni: difatti i nostri musei godono di assegni a paragone dei quali quelli del Louvre e delle altre Gallerie francesi sono apannaggi reali, e poveretti, essi non possono certo calcolare sulle larghezze dei privati cittadini.

Londra. — Vendita - Esposizione.

Si annuncia prossima la vendita da Christies della famosa collezione di armi del duca di Dino.

A Burlington-House dove al 1 di Maggio si aprirà un Esposizione di opere dei Maestri senesi, ve ne fu recentemente un'altra dove tenne il posto d'onore Sir Thomas Lawrence. Gli amatori di quest'artista, meno ammirato ora che pel passato, poterono deliziarsi colla vista di parecchie fra le sue più belle opere, una quarantina fra dipinti e disegni.

Londra. — Vendita.

Da Christies a Londra è stata venduta una tabacchiera dell'epoca di Luigi XVI in oro smaltato, a fiori incorniciata in diamanti, con firma e data, Hainelin 1758, per l'inaudito prezzo di 160.000 franchi. Essa faceva parte della collezione Hawkins.

Bruxelles. — Vendite.

Il 24 Maggio e giorni seguenti avrà luogo a Bruxelles la vendita all'asta pubblica della collezione Somzée, di cui una parte fu già alienata or sono tre anni. Ciò che rimane comprende: antichità greco - romane (importantissime) quadri antichi di varie scuole, tappezzerie, mobili, porcellane, ecc., ecc Basti notare che il catalogo illustrato dell'interessantissima vendita consterà di tre grossi volumi.

Egitto. — Importanti scoperte archeologiche.

La missione archeologica italiana in Egitto, diretta dal professore Schiapparelli direttore del Museo egizio di Torino, ha intrapreso gli scavi della Necropoli di Tebe con notevoli risultati, avendo rinvenuta la tomba della prima moglie di Ramesse II, Sesostri. La tomba è composta di cinque camere e un corridoio coperti di iscrizioni e pitture pregevoli. Si trovò spezzato un magnifico sarcofago di granito. In mezzo alle macerie si rinvennero solo pochi oggetti di mobilio funerario.

Fu anche rinvenuta la tomba del figlio Faraone Ramesse coperta di pitture bellissime e la tomba colla mummia della principessa Arhmesit, la quale non era figura conosciuta ma che la stela scritta, ivi trovata la indica come la figlia del Faraone Lekuenza.

Tunisia. — Scavi.

Vicino a Sousse in Tunisia nel fare degli scavi nelle rovine di una villa romana furono scoperti dei mosaici interessanti, uno dei quali rappresentante il carro di Nettuno.

A Cartagine si rinvenne un antico sarcofago in marmo bianco avente alle estremità delle statue di donne scolpite con molta finezza.

Assortimento Ricchissimo di Caratteri e Fregi Ultima Novità.

P. Albé & Figlio

Premiata Fonderia Tipografica

Milano

Corso Vigentina N. 50-52

Malattie nervose

Gabinetto di Elettricità Medica

MILANO - Via S. Andrea, 11

Direttore Dott. CARLO LURASCHI

VISITE e CURE dalle 10 - 12 alle 3 1/2 - 6 pom. tutti i giorni meno la Domenica

ELETTRICITÀ - MASSAGGIO

Doccie - Bagni di luce - Raggi X, ecc., ecc.

CURE SPECIALI { per togliere le macchie della pelle / per la paralisi pausale / per l'asma

Stabilimento Artistico per le riproduzioni Fotomeccaniche.

DIPLOMA D'ONORE, TORINO 1898 — MEDAGLIA D'ORO, PARIGI 1900

FONDERIA DI CARATTERI E FABBRICA DI MACCHINE

DITTA NEBIOLO & C. - TORINO

SOCIETÀ IN ACCOMANDITA PER AZIONI - CAPITALE L. 3.000.000 INTERAMENTE VERSATO

Impianti di Tipografie in brevissimo tempo

750 Operai — 150 Cav. di forza

Filiali: MILANO - GENOVA - PARIGI - BUENOS-AYRES

"APOLLON" in 15 gradazioni

Matite nere finissime per Artisti, Ingegneri ed Architetti * * * * * * *

In vendita presso le principali Cartolerie.

Chiedere sempre la Marca di fabbrica (2 martelli incrociati)

JOHANN FABER - Norimberga.

Premiato in tutte le Esposizioni.

KOH-I-NOOR Matite nere finissime in 16 graduazioni

per Artisti, Ingegneri ed Architetti

Specialità delle premiate Fabbriche di L. & C. HARDTMUTH

(Vendonsi nelle principali Cartolerie del Regno)

Esposizione Universale Parigi 1900 GRAND PRIX la più alta onorificenza

BUDWEIS-VIENNA

La presente Rassegna è stampata con Inchiostri della Casa CH. LORILLEUX & C.

Anno IV. - N. 6 Milano: Giugno 1904

RASSEGNA D'ARTE

DIREZIONE:

GUIDO CAGNOLA — FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI — CORRADO RICCI

Sommario:

JEAN GUIFFREY: L'Exposition des Primitifs Français à Paris (*con sei incisioni*). — ISABELLA ERRERA: Le stoffe alla Mostra Senese. -- R. H. HOBART-CUST: Notizie generali sulla Mostra d'Arte antica in Siena *(con otto incisioni)*. — *Polemica.* LAUDEDEO TESTI: Sempre pel Correggio. — P. N. FERRI: Disegni e stampe del secolo XVI riguardanti la Basilica di S. Pietro di Roma (*Raccolta della R. Galleria degli Uffizi*) (*con undici incisioni*). — Corrieri Artistici. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:
nel Regno 10 *Lire*
per l'Estero Lire 11.

Direz. e Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI E C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1 *Conto corrente colla Posta.*

Cronaca

Roma. — Scoperta archeologica.

E' noto che, come ci tramandarono gli scrittori latini, nel mezzo del Foro romano sorgeva l'ara dedicata a Curzio, indicante il luogo dell'antichissimo *lacus Curtius*.

Ivi, secondo la tradizione, nella più profonda bassura dell'antica palude, s'era aperta una immane voragine, chiusasi solo allorchè il giovane patrizio Curzio, seguendo il responso degli oracoli, i quali domandavano che nella voragine si gettasse quanto costituiva la forza della Republica, si gettò a cavallo, ed armato, nella profondità di essa. Egli intendeva così di offrire in olocausto agli Dei la sua gioventù di cittadino e di soldato, vera forza della Repubblica.

Questo luogo fu tenuto in altissima venerazione dai Romani. Più tardi, sulla voragine colmata, di cui un pozzo indicava la traccia, vennero erette statue ed elevata un'ara a cui si offrirono secolari sacrifizi.

Ora, di fronte alla basilica Giulia, a lato delle colonne onorarie, è venuta in luce una platea limitata da una specie di parapetto, di forma irregolare, come doveva essere questa lacerazione del suolo. La platea stessa un po' avvallata, mostra di aver depresso gli strati di terreno di scarico adoperati per occludere la voragine.

Sulla parte meridionale della platea, si vede l'orifizio del pozzo, formato da dodici pietre rozzamente scolpite.

L'orifizio fu interrato, e su di uno zoccolo formato da tufi squadrati, disposti parallelamente al *decumanus*, od asse mediano del Foro, nella sua primitiva orientazione, si elevò un'ara circolare di cui si vedono le tracce.

Posteriormente vi si pose intorno una transenna di cui si vedono pure le tracce.

Il monumento fu poscia abbattuto e interrato. In tardissimi tempi uno degli ultimi seguaci della fede romana venne ad offrire un sacrifizio all'antico Eroe, e si è rinvenuto nella massa tufacea una pozzetta sacrificale, con i resti del sacrifizio.

L'importanza di questa scoperta è incalcolabile, perchè essa dimostra come veridica storia un fatto che molti distruttori della tradizione latina chiamavano leggenda.

Roma. — Varie.

Continuandosi i lavori al *Sepolcretum* si sono iniziati gli scavi per l'esplorazione di una nuova serie di undici fosse sepolcrali quattro delle quali sono già state intieramente scoperchiate. Due delle fosse sono crematorie e contengono i dolì con le ceneri dei morti, nelle altre due invece si scorgono gli scheletri assai ben conservati di due adulti. Una di queste fosse presenta una nuova caratteristica, non contiene cioè alcun vaso votivo. Ciò può far nascere l'ipotesi che il morto fosse rachitico e per questa sua deformità ritenuto indegno d'onori funerari e di vasi votivi.

— Il Ministro dell'Istruzione ha acquistato per il *Museo Nazionale di Ravenna* alcune colonne a capitelli bizantini e vari frammenti di ornati architettonici del Rinascimento.

— Il Consiglio di Stato dichiarò inapplicabile il contenzioso ad una tavola attribuita a Cimabue e di proprietà della contessa Marcello: tavola che il prefetto di Pisa aveva fatto sequestrare, dichiarandone consegnataria la pinocoteca comunale in quella città.

— Un rapporto dell' architetto Boni dà conto di alcune tombe del sepolcreto arcaico del foro Romano che l'autore riferisce ad un prossimo pago situato sulle pendici dell'Esquillino o del Palatino. Le tombe sono del solito tipo, a pozzo, le più antiche, od a fossa. Alcune contenevano feretri costituiti da tronchi di quercia incavati. Il vasellame è come quello raccolto nelle alte tombe, di tipo laziale e di importazione orientale, vasi cioè dell'Arcipelago.

Sscavi nel resto d'Italia.

— A **Morlungo** presso Este, in occasione dei lavori agricoli, è tornata in luce una stele di trachite su cui è incisa una iscrizione sepolcrale latina. Si rinvenne anche un'urna cineraria contenente i resti della cremazione e due vasetti vitrei.

— Fu riconosciuto un notevole cippo etrusco, appartenente a tomba del VI secolo, esistita nei pressi di Settimello o **Sesto,** nell'agro fiorentino. Il cippo, di forma quadrangolare, reca, scolpiti ai lati, quattro leoni sorreggenti la pigna tectonica. Tra i leoni sono scolpiti, a rilievo, bocci di fiore e palmette.

— A **Palastretò,** in Toscana, fu scoperta una tomba palsettrusca ma non fu possibile ricostituirne la forma. Conteneva alcuni vasi di ceramica locale etrusca ed alcuni bronzi, oinochee, armille a spirale, cuspidi di lancia e di giavellotto, lame di coltello.

— Presso la città di **Bolsena,** nel poggio « Madonna dei Cacciatori », essendo stati intrapresi alcuni scavi, si riconobbero importanti avanzi degli edifici appartenenti all'antica Volsinii romana: lastre marmoree di vario colore, e frammenti architettonici in marmo e in pietra. Sono notevoli alcuni avanzi di sostruzioni o contrafforti, in muratura a getto, come pure avanzi di mura a blocchi di nenfro, di tipo poligonale, anteriori ai ruderi di età romana. Per tali scavi si è riconosciuta anche l'esistenza di un edificio termale, nelle cui vicinanze era un serbatoio di acqua, o piscina, di opera a getto, e costituito da due vasche rettangolari fortemente intonacate all'interno.

Tale località « Madonna dei Cacciatori » è stata altre volte esplorata per ricerca di antichità; e quindi si raccolsero solo pochi frammenti di scoltura, tra i quali: cinque teste romane della decadenza, di nenfro; una testa marmorea di una Venere; una testa di Fauno, in rosso antico; una statuetta di Venere, acefala, in atteggiamento delle Ninfe. Numerosi i frammenti architettonici del II e III secolo di Cristo, come pure abbondante il materiale epigrafico raccolto, e notevoli alcuni titoli spettanti alle terme e ad un tempio di Volsinii.

— Per conto della Direzione del Museo Archeologico di Siracusa furono eseguite varie indagini nella parte settentrionale della **Lisimelia,** ove estendevasi la necropoli arcaica, greca, di Siracusa. Si raccolsero buone terre cotte ellenistiche ed un grande cratere a volute, a figure nere. Presso il Monastero di S. Giovanni si eseguirono altri scavi diretti allo scoprimento della basilica normanna e di quella bizantina e primitiva cristiana. Si scoprirono frammenti di scolture e di epigrafi bizantine e normanne.

— A **Priolo** furono riconosciuti due grandi cimiteri sotterranei, ed a **Torre Bagnoli** si riconobbe una villa romana ricca di marmi sontuosi.

— Un ripostiglio di monete di bronzo, in grande maggioranza spettanti a Ierone II, si rinvenne nel territorio di **Spaccaforno**. Le monete erano dentro due anfore.

— A **Kamarina,** in Sicilia, fu esplorata parte della necropoli che va dalla metà del V secolo, alla prima del IV, con qualche eccezionale sepolcro più recente. Prevalgono i sepolcri poveri, formati di tegole; nè mancano celle ipogeiche, di cui una munita di porta mobile.

— A **Terranova di Sicilia,** nella contrada Capo Soprano nell'area dove si estendeva la necropoli dell'antica Gela, si cercarono inutilmente delle tombe. Buoni risultati si ebbero dalle esplorazioni a **Monte Sette Farine,** dove sorse un villaggio siculo, del primo periodo. Vi si rinvennero cocci, ossa lavorate, oggetti litici; ma non fondi di capanne come speravasi.

— Nei monti di **Caltagirone** furono esplorate numerosissime tombe incavate nei pendii rocciosi; ma risultarono frugate nell'antichità per cercarvi il bronzo e molto anche in tempi recentissimi. La vasta necropoli appartiene al II periodo siculo.

— Tombe cristiane furono scoperte a **Licodia Eubea;** e l'importanza topografica delle scoperte sta in ciò che le tombe erano in parte costruite con pezzi architettonici di età classica, in uno dei quali era incisa una iscrizione monumentale greca.

— A **Mineo** si rinvennero due iscrizioni funerarie, greche, e precisamente nella contrada Sparagagna, dove esisteva una necropoli. Nella contrada S. Ippolito, insieme ad una statuina fittile rappresentante Afrodite nuda in atto di raccogliere la nera chioma fluente sulle spalle, si raccolsero oggetti dell'industria vetraria greca. quale un balsamario fusiforme di vetro azzurro cupo con venature bianche e gialle e due piccole fiale di sottilissimo vetro.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO IV. MILANO - Giugno 1904 N. 6.

L'Exposition
des Primitifs Français à Paris

L'Exposition des primitifs français a eté pour bien des gens une surprise et un enseignement. On connaissait mal à l'étranger et en France, malgré de savants et nombreux travaux, nos vieux peintres, dont aucun Vasari, aucun Van Mander n'avait pris la peine de raconter la vie, de décrire les œuvres. Nous connaissons un bon nombre de noms d'artistes, retrouvés grâce à de lentes et patientes recherches dans les archives poudreuses, quelques œuvres nous sont parvenues, par miracle, tant les causes de destruction ont été nombreuses chez nous; mais bien rarement on a la satisfaction, si fréquente ailleurs, de pouvoir, avec quelque certitude, mettre un nom d'auteur sur une peinture française, et l'on peut espèrer, qu'une entreprise, comme cette exposition, nous permettra de faire quelques attributions nouvelles et heureuses.

Le Maitre de Flémalle - La Nativité (*Musée de Dijon*).

On n'avait jamais réussi encore à grouper un aussi grand nombre de peintures françaises des XIVe, XVe et XVIe siècles, on ne saurait imaginer, du reste, toutes les difficultés qu'il fallut vaincre pour obtenir ce résultat; l'affluence du public, et la satisfaction générale des visiteurs permet de reconnaître le succès de l'entreprise (1). Plus que tous autres, les critiques d'art doivent fréquenter cette Exposition, qui souléve peut-être plus de nouveaux problèmes qu'elle n'en résout.

Les tableaux exposés ont tous été exécutés sous les trois dynasties des Valois, c'est-à-dire de 1350 à 1589, les manuscrits à miniatures, les vitraux, les dessins, les émaux, les tapisseries et même quelques sculptures, arts auxiliaires de la peinture, y étaient aussi admis. Même une exposition spéciale des plus beaux manuscrits de cette période était organisée à la bibliothéque nationale, loin, malheureusement, des tableaux exposés au Louvre, au Pavillon de Marsan. Nous nous réservons de parler une autre fois de cette admirable section.

Les peintures du XIVe siècle réunies à l'exposition sont pour la plupart déjà connues et publiées. Ce sont, d'abord, le portrait du roi Jean, executé probablement pendant sa captivité à Londres, par son peintre Girard d'Orléans, qui l'y avait accompagné; le parement de Narbonne, ce monument si précieux, où sont représentés le roi Charles V et sa femme Jeanne de Bourbon (au Musée du Louvre); la mitre d'évêque, ornée de dessins à la plume, conservée au Musée de Cluny: ce sont ensuite le martyre de St. Denis (au Musée du Louvre) et les petites Pietà des Musées de Troyes et du Louvre, attribuées, par tradition, à Jean Malouel; une petite Mise au tombeau, appartenant au Louvre, et sourtout le délicieux diptyque, si obligeamment prêté par le Bargello de Florence, où sont représentés l'*Adoration des Mages* et le *Calvaire*, sous un en-

(1) Rendons hommage ici à l'activité et à la science de M. Henri Bouchot l'instigateur et l'organisateur de cette exposition et de ses collaborateurs. M. M. Aynard, Georges Berger, Jean Masson, Lemoyne, Metman, Paul Vitry etc.

cadrement d' ogives et de rosaces, parmi lesquelles sont peints des anges volants, c'est, de cette époque, une des œuvres les plus charmantes. Si, à ce bel ensemble de peintures, provenant d'établissements publics et que, pour cette raison, nous nous bornons à signaler ici, on ajoute encore quelques dessins et miniatures (quatre de ces dernières proviennent du fameux manuscrit du duc de Berry, détruit avec la bibliothèque de Turin) prêtées par les Musées du Louvre ou de Cluny, on conviendra que l' on pouvait déjà avoir quelque connaissance de la peinture française de cette époque, avec les seuls envois des Musées. Quelques œuvres, provenant des galeries privées, méritent cependant d'être signalées: un triptyque quadrilobé, originaire de Bourgogne et appartenant à M. le Consul Weber, de Hambourg, une chapelle portative, avec une statuette de la Vierge polycrome, abritée par des volets peints, dont M. Cardon, de Bruxelles, est le possesseur, d'autres œuvres prêtées par Mme Lippmann, de Berlin, par M. Aynard, par M. le comte Durrieu, par M. Jean Masson, bien que d'importance moindre, viennent préciser les caractères généraux de la peinture française au XIVe siècle.

Jean Fouquet - Portrait d'homme inconnu (*Collection de M. B. Cte Wilczeck, à Vienne*).

On remarque tout d'abord un très grand souci de vérité, de réalisme, dans les attitudes, les gestes, les physonomies allant parfois, dans le portrait, jusqu'à exagérer la laideur, presque jusqu'à la caricature. Le dessin des figures demeuxe anguleur, rigide et maigre; les plis des draperies sont amples et souples et perdent peu à peu la régularité byzantine pour gagner en naturel et en simplicité.

Les colorations sont vives et claires, les bleus violents sont fréquents, les fonds sont dorés, ainsi que tous les ornements du costume, et les accessoires de métal précieux. La composition est toujours très claire, très simple, même lorsque les personnages sont très nombreux, comme dans certains épisodes de la *Passion* représentés sur le parement de Narbonne.

Le XVe siècle fait à lui seul presque tout l'attrait de l'Exposition; car le XIVe était déjà bien connu, et le XVIe siècle, nous le dirons plus tard, n'y pouvait être complètement représenté.

L'art, d'abord centralisé dans l'Ile de France et à Paris, subit, à la fin du XIVe siècle, ou au début des XVe, par l'effet des guerres, de l'invasion, de la folie du roi, de la diminution de la royauté et de l'augmentation de puissance des grand seigneurs, une sorte de dispersion; des centres d'art très distincts se forment dans diverses contrées, gardant chacun ses caractères propres. Dans le midi, l' installation des Papes en Avignon et surtout des artistes qui les accompagnaient, avait plus tôt créé une école régionale qui, se développa pendant tout le XVe siècle sous l'heureuse influence du bon Roi René.

Il était naturel que les provinces du Nord de la France subissent fortement l'influence de l'école flamande. Toutefois des œuvres de provenance certaine, comme l'antipendium de l'église S. Wulfran d'Abbeville, représentant le Jugement dernier, et les sept panneaux (*La Cène, l'Ascension,* la *Pentecôte,* la *Vierge, S. Jean, S. Hugues,* et *S. Honoré*) exécuté, vers 1460 pour la Chartreuse de Thuison, près d'Abbeville, permettent de déterminer certains caractères, qui feront reconnaître les peintures de cette contrée: une recherche de tonalités claires et vives, un fréquent usage de l'or, pour les fonds des tableaux (tradition du XIVe siècle), ou pour les ornements des vêtements, les

attributs, les nimbes, etc. parfois gaufrés sur mastic à chaud, ou gravés, ou ombrés de traits noirs, de hachures. On retrouve ces caractères dans les œuvres d'un peintre, dont on ne connait ni le nom, ni l'origine, mais que l'on designe sous le nom de Maître de Flémalle. Il figure à l'Exposition avec trois tableaux; une *Madone* appartenant à M. Salting, de Londres, (ancienne collection de Somzée, de Bruxelles), une *Nativité*, du Musée de Dijon et une *Vierge glorieuse*, du Musée d'Aix. Ce peintre, encore mystèrieux, sur la personnalité duquel les critiques ne sont pas encore d'accord, pourrait venir de cette région, et cela suffisait à lui donner accès à l'Exposition. On a remarqué aussi de singulières ressemblances entre certains de ses tableaux et les illustrations des grandes heures du Duc de Berry, conservées au Château de Chantilly.

C'est dans la Vallée de la Loire, loin des frontières, que s'est développé un groupe de peintres français très original. Le plus illustre d'entre eux est Jean Fouquet, dont on peut admirer ici toutes les peintures à l' huile aujourd'hui connues. Ce sont, on le sait, les portraits de Charles VII et de Juvénal des Ursins, appartenant au Louvre, d'Agnès Sorel, sous les traits de la *Vierge*, au Musée d' Anvers, d'Etienne Chevalier, au Musée de Berlin, formant, avec le panneau précédent, un diptyque conservé dans la Cathédrale de Melun jusqu'en 1775 d' autres portraits d' inconnus au prince Lichtenstein, au comte Wilczeck et au Musée d'Anvers. Cet admirable ensemble de portraits de noble allure et de bonhomie placide nous font reconnaître Fouquet comme un grand interprète de la physionomie humaine. Ces effigies fines et vraies, aussi variées que le caractère et la condition des personnages représentés, appartienent bien à la tradition de notre école. Nous avons remarqué que, dès le XIV siècle, le portrait était très en honneur en France; il le sera plus encore sous François Ier et les dernier Valois. Il était donc naturel que, dans le bel épanouissement de la peinture au XVe siècle, il eut aussi ses plus illustres représentants. Fouquet figure aussi comme miniaturiste à l' Exposition, mais sous cet aspect, où il a su être si grand et si original, c'est à la Bibliothèque Nationale et au Château de Chantilly qu' il faut aller l' étudier. Nous ne pouvons omettre un dessin de lui, prêté par M. Heseltine, de Londres, une bonne figure de prélat, portant l'inscription: *Un roumain légat de notre S. Père en France.*

Par ses fils, par ses nombreux élèves, dont le principal fut Bourdichon, peintre du livre d'heures d'Anne de Bretagne, et peut-être aussi de ce merveilleux portrait de Charles Orland, fils de Charles VIII (1), si admiré à l' Exposition, l' influence de Fouquet fut longtemps prépondérante dans la Vallée de la Loire. Un grand retable provenant de la Chartreuse du Liget et conservé à l'église Saint Antoine de Loches, bien qu'exécuté en 1485, après la mort de Fouquet, porte encore manifestement son influence. On y voit le *Portement de croix*, le *Calvaire* et la *Mise au tombeau*, et de nombreuses analogies font supposer que le peintre de ce retable est aussi l'auteur des miniatures du livre d'heures de Marguerite de Rohan comtesse d'Angoulême. Dans la même région, à notre avis, a été exécutée la *Résurrection de Lazare*, envoyée, sous le nom de Nicolas Froment, par M. von Kauffmann, de Berlin (2).

Bourdichon (attribué à) - Portrait de Charles Orland (*Collection de M. Ayr, à Londres*)

Quel est ce mystérieux peintre des Princes de Bourbon ou de Monlins, dont les œuvres font si grande figure à l' Exposition? On, ne le sait encore, mais on suppose qu'il y faut reconnaître Jean Perréal, dont les contempo-

(1) L'anonyme de Morelli nous apprend que ce portrait fut pris dans la tente du roi de France, à la bataille de Fornone et qu'il se trouvait en 1552 dans une collection vénitienne.

(2) Reproduite dans le « *Jahrbuch der Königlich preuzichen Kunstsammlungen Berlin 1904. I Keft. page 72.*

rains ont si souvent vanté le mérite et qui occupa les plus hautes fonctions. Il est représenté ici par toutes les peintures que l'on connaît actuellement de lui. La plus importante (déjà vue à Paris en 1900) est un grand triptyque, représentant la *Vierge Glorieuse,* adorée par Pierre de Bourbon, Anne de Beaujeu et leur fille Suzanne, présentés par leurs Saints Patrons. Il fut exécuté en 1498 et est encore conservé à la Cathédrale de Moulins. De dix ans plus tôt sont les portraits des mêmes personnages prêtés par le Musée du Louvre. A ces œuvres typiques sont venus se joindre d'autres tableaux, que l'analogie de l'exécution oblige à attribuer au même peintre: c'est une *Assomption de la Vierge*, appartenant à M. Quesnet, un donateur avec son patron St. Victor, provenant du Musée de Glascow, une donatrice et *S.te Madeleine*, récemment acquise par le Louvre, le portrait de la petite Suzanne de Bourbon, venant de la Galerie de Mme Yturbe, une *Madone entourée d'Anges*, du Musée de Bruxelles et une délicieuse *Nativité* conservée à l'évêché d'Autun, sur laquelle le Cardinal Jean Rollin, fils du Chancelier, est représenté agenouillé. Cet ensemble d'admirables peintures nous fait bien connaître les caractères particuliers de ce maître, malgré les légères différences résultant de l'écart de temps entre l'exécution de plusieurs de ces œuvres. On remarque une grande pureté dans le dessin des figures, dans le modelé des mains, des visages et des enfants nus, du naturel dans le geste toujours gracieux, de la vérité dans les plis des étoffes exactement copiés sur nature. Les paysages sont gais et aériens, les colorations claires, rares et toujours harmonieuses, les chairs sont à peine colorées, presque traitées en grisailles, enfin les types de la Vierge et des anges sont assez particuliers, les yeux étant légèrement relevés aux coins. Ce maître, hier peu connu, est aujourd'hui célèbre. C'est un de ceux que l'on aime le plus à contempler à l'Exposition.

Le Maître de Moulins - La nativité (*Evêché d'Autun*)

Nicolas Froment - L'histoire de S. Mitre (*Cathédrale d'Aix*).

Les peintres de la Vallée du Rhône n'ont plus les paysages verdoyants et riants, les colorations vives et claires, le dessin élégant et précis de ceux de la Vallée de la Loire, que nous venons de signaler, mais ils ont la chance d'être mieux connus, mieux représentés et cela peut atténuer l'infériorité de leur art plus rude.

Le grand peintre du Roi René, peintre lui-même, fut Nicolas Froment, dont le Musée des Offices possède un important triptyque, nous montrant la *Résurrection de Lazare,* et dont l'œuvre capitale est le grand triptyque de la Cathédrale d'Aix, représentant, au centre, le *Buisson Ardent* et, sur les volets, les portraits du roi René et de Jeanne de Laval, sa femme, avec leurs patrons. Outre cette grande peinture (déjà exposée à Paris en 1900) on peut voir du même peintre un diptyque, avec les portraits en buste du roi et de la reine, appar-

Ecole d'Avignon vers 1470 - Pietà (*Hospice de Villeneuve-lès-Avignon*).

tenant, au Musée du Louvre, une belle figure de l'évêque *S. Siffrein*, provenant du Grand Séminaire d'Aix et un retable nous montrant les épisodes de la *Vie et la Mort de S. Mitre,* de la Cathédrale d'Aix. Ce sont les mêmes gestes gauches, les attitudes aussi maniérées, les plis d'étoffe cassés et anguleux, les colorations harmonieuses et sombres, avec de beaux paysages méridionaux très lumineux. Peinture un peu rude, mais ne manquant pas de force expressive et de sentiment.

Enguerrand Charonton est peut-être un élève de Fouquet. Il est originaire de Laon, mais attiré par le roi René, il vint s'établir à Avignon, où on lui commande avec la plus grande précision, en 1485 un retable pour la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon. Ce tableau nous est parvenu. Il représente le *Triomphe de la Vierge* auquel assiste une grande foule de Saints, de Princes, d'Evêques, Cardinaux et Papes, et au dessous duquel sont représentées, dans un vaste et merveilleux paysage de Provence, diverses scènes, de l'*Ancien Testament*, dans une tonalité fraîche et délicate.

Le charme de ces colorations claires, fréquemment rehaussées d'or, de cette composition simple, de ces figures élégantes, provenant sans doute de l'éducation du peintre, se retrouve, en partie, dans une *Annonciation* appartenant à l'église de la Madeleine d'Aix. La scène se passe dans una église gothique, renouvelant ainsi, en y ajoutant une grâce, une séduction nouvelle, une des compositions les plus fréquemment traîtées par les peintres. L'attitude ingénue et troublée de la *Vierge*, l'élégance des gestes, le pittoresque de la composition, l'exécution large et puissante, les colorations fortes font de cette œuvre jusqu'ici peu connue, une des plus intéressantes de l'Exposition. Peut-être trouvera-t-on un jour le nom de ce peintre, on peut au moins l'espérer du zèle infatigable et de la science de M. l'Abbé Requin. Il faut exprimer le même souhait pour l'auteur de la belle *Pietà*, de l'hospice de Villeneuve-lès-Avignon. Le tempérament de cet homme devait être énergique et rude, du moins sa peinture nous le montre-t-elle ainsi. Sur un fond d'or se détache le groupe presque symétrique de la *Vierge*, entre *St. Jean* et la *Madeleine*, portant sur ses genoux le corps roidi et meurtri du Christ; un religieux à la figure anguleuse, est agenouillé, en surpris blanc, à gauche. La simplicité de la composition est d'une effet grandiose; l'exécution est puissante et large, les tonalités sombres, et c'est sans doute l'œuvre la plus forte connue de la peinture française au XVe siècle. Un petit tableau appartenant à M. le baron d'Albenas représente le même sujet, plus compliqué et plus faible, mais nous donnant un bel effet de soleil couchant dans le fond; remarquons aussi que les deux larrons sont copiés sur ceux du tableau d'Antonello de Messine au Musée d'Anvers.

Les peintures exécutées alors à Paris ne sont pas de même valeur. L'Exposition en montre deux reproduisant dans leurs fonds des vues de Paris. L'une appartient au Louvre et provient de l'abbaye de St. Germain des Prés; elle représente la *Descente de la Croix* et laisse voir à gauche la Seine, le Louvre et le Mont-Martre. L'autre, bien que n'ayant jamais quitté Paris, est peu connue: c'est le retable de l'ancien Parlement de Paris, conservé jusqu'ici au Palais de Justice. Nous voyons, au centre, le Christ en Croix entre la Vierge soutenue par les Saintes Femmes, sur les côtés S. Jean, S. Louis, S. Denis et Charlemagne, et, au fond à gauche, la tour de Nesle et le Louvre. Ces deux tableaux datent, sans doute, de la fin du XVe siècle et, bien que n'étant certainement pas du même auteur, présentent entre eux des analogies curieuses. Ils accusent tous deux une forte influence de l'Ecole Allemande, par le caractère de certaines figures, la bizarerie de certains ajustements, par les plis des étoffes. C'est là un effet de la déchéance de l'art parisien à cette époque.

Quelques années après, et peut-être à Paris aussi, a été exécuté l'important tableau appartenant à M. von Kauffmann, de Berlin et représentant le *Mariage mystique de Ste Catherine entourée de S. Jean, S. Louis* et *Ste Barbe* (1), attribué faussement à Jean Perréal. Il présente de grandes analogies avec un tableau représentant la *Vierge* entre deux donateurs que possède le Louvre, et une *Pietà* appartenant à M. le baron Lazzaroni. Ce sont des œuvres habiles, d'un dessin un peu faible, d'une coloration affadie et qui ont sans doute été exécutées dans les premières années du XVIe siècle.

Ce siècle est représenté surtout par des portraits. C'est dans ce genre seul, en effet, que les peintres ont continué la tradition du XVe siècle, partout ailleurs dans leurs tableaux religieux ou profanes ils se sont appliqué à imiter le peintres italiens, attirés par François Ier, aussi auraient-ils pu être tout-à-fait exclus d'une exposition

(1) Reproduit dans l'*Arte*, 1902, pag. 203.

consacrée à la peinture primitive française. Par leurs tendances vers un idéal classique, ils se rattachent moins au XVe siècle, qu'ils renient, qu'au XVIIe qu'ils préparent et qu'il annoncent.

Quelques spécimens, comme la *Diane et ses nymphes* dans un beau paysage, du Musée de Rouen, la *Paix*, du Musée d'Aix, la *Flore*, du baron d'Albenas ont suffi pour montrer le changement opéré, dans la conception des tableaux et faire connaître le goût nouveau des artistes pour les compositions allégoriques et mythologiques. Pour les tableaux religieux, les qualités de clarté, de simplicité du siècle précédent sont abandonnées pour le maniérisme, et la complication. Une *Descente de Croix,* attribuée à Jean Cousin, un *Calvaire*, avec le portrait de François Poncher, une série de quatre petits panneaux, représentant des episodes de la *Vie de Sante Marguerite*, envoyés par le roi d'Angleterre, nous montrent cet art dénué de toute conviction religieuse. Seul le portrait conserve encore les qualités de sincérité, de naturel et de précision, qui font, au XVe siècle, la valeur de l'art français.

Ils sont nombreux à l'Exposition; on a groupé des portraits peints, dessinés et émaillés et l'ensemble est des plus intéressant. Il permet de distinguer clairement Jean Clouet, l'auteur des portraits de Claude d' Urfé, prêté par le roi d'Angleterre, de Guillaume Gouffier, sieur de Bonivet, appartenant à M. Richtenberger, du vicomte de Turenne, venant de la Galerie de M. Porgès, surtout du grand et beau portrait de François Ier, en pourpoint blanc et noir, brodé d'or et se détachant sur un fond de damas grenat, du Musée du Louvre. Son fils, François Clouet, figure brillamment ici avec une merveilleuse série de portraits au crayon, appartenant à la Bibliothèque Nationale, avec le séduisant portrait d'Elisabeth d'Autriche, du Louvre, avec la délicieuse figure de Jeanne d'Albret, mère de Henri IV, appartenant à M. Agnew. Les autres portraitistes contemporains, aussi précis, mais plus timides, les Corneille de Lyon, François Quesnel, Pierre Gourdelle, Etienne Dumoustier, etc, ne se départissent pas d'une conception simple et honnéte de leur art, s'appliquent seulement à reproduire leurs modèles le plus fidèlement qu'ils le pourront, et possèdent une facture patiente et simple. Ce sont les derniers primitifs français.

Il nous faudrait encore parler ici des émaux, des tapisseries (deux ont été très obligeamment prêtées par le Musée des Arazzi de Florence et représentent les fêtes de la cour de Henri III) les sculptures, etc. Mais comment essayer même en quelques pages de donner une idée de plus de six cents œuvres d'art, qui toutes sont nécessaires à caractériser, à préciser, à documenter ce qu'était alors la peinture en France! Nous aurons rempli notre but si nous avons réussi à montrer que la peinture était florissante dans notre pays du XIVe au XVIe siècle et qu'elle existait, bien avant que les artistes, introduits par François Ier, lui aient donné un nouvel essor vers une conception toute différente de celle qui l'avait jusqu'alors inspirée. C'est ce que les historiens avaient longtemps et récemment encore nié; c'est ce que les organisateurs ont voulu montrer: aux visiteurs, aux étrangers surtout, à dire s'ils ont atteint leur but.

JEAN GUIFFREY.

Le stoffe alla Mostra senese

Domenica, 17 aprile, si aprì a Siena la splendida Esposizione d'antica arte senese degnamente collocata nel Palazzo pubblico, il bell'edificio gotico che onora la piazza del Campo, già ricordata da Dante.

L'Esposizione, ricca soprattutto di quadri e oreficerie, raccoglie in una sezione le stoffe, i ricami e i merletti. La mostra di stoffe si compone quasi esclusivamente di vesti sacerdotali, dalla fine del XV secolo fino al XVIII, e fu felicissima idea quella di collocare queste stoffe preziose nella sala del Mappamondo, una delle più belle e più vaste del Palazzo pubblico, colle pareti decorate di affreschi armoniosi, opera dei pittori senesi del XIV e XVI secolo. Quì nulla stride e offende; e perchè pitture e vetrine formassero un insieme che si accordi e si armonizzi, si abbandonò in parte l'ordinamento cronologico per non occuparsi che dell'effetto estetico.

Alcuni paliotti furono posti al piano superiore sotto le pale d'altare e sotto ai quadri della sezione *pittura*. Un saggio importante fra questi è in teletta d'oro a tralci ricorrenti interrotti da foglie lobate di velluto bianco racchiudenti un melagrano, disegno preferito dai pittori italiani e fiamminghi dal XV al XVII secolo. Altri due paliotti somiglianti di stile, uno dei quali in velluto a due piani, si trovano egualmente nelle sale superiori, dove notammo anche un paliotto colla divisa dei Borromeo (la parola *Umilitas* colla corona) a viticci formanti una mandorla coronata, lavoro d'ispirazione spagnuola della fine del XVI secolo e forse dei primi del XVII.

Non possiamo quì, senza troppo dilungarci, citare tutti i pezzi importanti, ma accenneremo a una pianeta verde, tessuta con disegno policromo, rappresentante la *Vergine in adorazione del Bambino*, disegno attribuito al Ghirlandaio.

Altra pianeta interessante è quella di disegno spagnuolo (XVI secolo), la pianeta ricamata a ornati e animali incornicianti i medaglioni con figure di santi il cui disegno si attribuisce a Raffaello, e che è firmata dal ricamatore Antonio Peregrina.

Degno di una speciale ammirazione è il velo di battesimo in seta azzurra decorata di finissimo ricamo in oro, rappresentante l'*Adorazione dei Magi*, opera probabilmente senese della fine del XV o del principio del XVI secolo.

Ma la collezione più importante è quella del XVII secolo, ricca di campioni d'ogni specie, dai lievi ornati fusi coi leggiadri ricami, fino alle ricchissime e grevi stoffe decorate di grandi melagrani.

Questa epoca brillante permise alle chiese di spiegare un lusso e una munificenza in armonia colle idee del tempo.

Quasi tutte le pianete portano le ricche insegne e lo stemma del donatore che qualche volta è tessuto nella stoffa, o mescolato al ricamo.

L'Esposizione di Siena, anche sotto questo aspetto, merita di essere visitata: la sezione delle stoffe dà la nota allegra e quasi diremmo « fiorita » in quell'ambiente severo.

ISABELLA ERRERA.

Notizie generali
sulla Mostra d'Arte antica in Siena [1]

Fot. Lombardi.

JACOPO DELLA QUERCIA - Madonna nella Chiesa di S. Martino in Siena.

Poche città anche in Italia potrebbero offrire per una Esposizione d'Arte Antica un Palazzo più grandioso, più nobile, il quale presenti per sè stesso maggiore interesse storico ed artistico che la città della Madonna, l'orgogliosa e turbolenta Siena. Felicissimo fu il pensiero delle autorità di liberare il Palazzo pubblico dai Tribunali e dai pubblici uffici per esporvi i pregevoli tesori prestati per questa mostra.

Malgrado alcuni difetti che si possono rilevare, come l'assenza di parecchi oggetti che avrebbero potuto esservi inclusi, alcune attribuzioni di cose esposte ed il ritardo nel pubblicare il catalogo (2), la riunione di bellissimi capi d'arte di ogni qualità, sotto molti rapporti di grandissimo interesse, ed il modo come vennero disposti, fanno il Comitato ed il suo zelante e capace Presidente, Corrado Ricci, meritevoli delle più sincere congratulazioni. La raccolta dei gessi di tutti i più celebri lavori del grande Maestro Senese, Jacopo della Quercia, ordinata così da mettere lo studioso in grado di vederne e goderne pienamente quelle bellezze che nei luoghi dove si trovavano prima non si potevano facilmente apprezzare, e la ricostituzione dei frammenti dell'originaria Fonte Gaia in un posto degno di essa, sono titoli pei quali ogni uomo meriterebbe perenne fama.

Quest'ultimo, quasi direi disseppellimento dal semi oblìo, nella splendida antica loggia del piano superiore del Palazzo è un'opera superba e basterebbe da sola ad attribuire a questa mostra un posto unico fra le raccolte di simil genere.

Purtroppo noi non possiamo diffonderci a lungo e dobbiamo anzi affrettarci ad indicare alcuni altri punti di speciale interesse. Una sala coi piani e colle vecchie incisioni della città di Siena, insieme colle pitture che si riferiscono alla sua storia, ed un'altra tutta ripiena di quei suoi famosi manoscritti e libri corali alluminati devono attirare specialmente il miniaturista e lo storico. Bellissimi esemplari di vasellame e di arredi sacri e profani sono esposti a profusione, e così pure stoffe, ricami e merletti (non tutti per uso ecclesiastico) della più sontuosa magnificenza. Due riparti poi sono di una importanza eccezionale, quelli cioè che contengono statue di legno scolpito, lavori di oreficeria, reliquiari, ecc. Delle prime fu riunita quì una collezione davvero notevole e caratteristica, in cui ci colpiscono specialmente per la loro bellezza cinque piccole statue, provenienti dal coro della Chiesa di S. Martino ed attribuite già alla scuola di Jacopo della Quercia. Ora però che le si possono veder bene, malgrado la sproporzione delle piccole teste dei quattro Santi maschili, esse appaiono indubbiamente quali opere del Maestro stesso. L'adorabile grazia della figura centrale, della Madonna, basta a provarlo. Con questi splendidi capolavori si possono utilmente confrontare due figure di Santi da

Fot. Lombardi.

JACOPO DELLA QUERCIA - Due Santi nella Chiesa di S. Martino in Siena.

(1) Dal manoscritto inglese.

(2) Ciò che non consentì la fretta del primo momento, consentì una seconda e più calma revisione, fatta, coll'intervento del Ricci stesso, nella seconda metà di maggio. Trattandosi di migliaia di oggetti, molti dei quali affluiti *nei due ultimi giorni avanti l'apertura e dopo l'apertura stessa*, non è stato assolutamente possibile far il catalogo (volume assai grosso, di vicinissima pubblicazione) prima di quel che si è fatto. Quanto poi all'assenza di parecchi oggetti, desiderati da tutti, essa è derivata da due fatti semplicissimi: o i proprietari (privati ed enti) non li hanno voluti esporre; o il Comitato ha rinunziato ad essi, riconoscendo il grave pericolo d'un trasporto, sia per strade difficili come per lo stato delicato di conservazione degli oggetti stessi. E per questo crediamo che l'appunto debba convertirsi in lode di prudenza. La *R. d'A.*

Fot. Alinari.

S. Nicolò da Bari nelle Scuole Regie in Siena.

una raccolta privata, usciti probabilmente dalla stessa mano. Di *Annunciazioni* ve ne sono parecchie, fra le quali un paio grandissime e primitive da Montalcino. Un'altra *Madonna coll'Angelo*, dalla chiesa del Santuccio in Siena, pure bellissima malgrado la cruda ridipintura. Nè mancherà di attirare lo sguardo del visitatore il prezioso *S. Nicolò* di Jacopo della Quercia, splendido nel concetto e nel colore, che proviene dalla sagrestia della chiesa di Monagnese (1). Non meno interessanti il delizioso *Apostolo* del Cozzarelli poggiato sul ginocchio (2) (attribuito al Della Quercia da un recente critico, certo afflitto da cecità) e la famosa *S. Caterina* di Neroccio dalla Cappella dell'Oca in Fontebranda. Quest'ultima, bisogna pur confessarlo, non acquista pregio trovandosi quà dove i rozzi ristauri, sopratutto quelli alla mano sinistra, appaiono, visti da vicino, con troppo dolorosa evidenza. Due altre figure ci scapitano per la medesima ragione, e cioè la *Madonna col Bambino* di J. della Quercia dalla Chiesa di S. Margherita, che nello stato attuale sembra il prodotto di qualche moderna fabbrica di oggetti di devozione, ed il *S. Sigismondo* del Cozzarelli della sagrestia del Carmine.

(1) Questa statua è nella guida di Lucy Olcott e Heywood attribuita al Neroccio.

(2) Tale statua faceva parte come probabilmente la Maddalena che gli sta di contro, del bellissimo gruppo nella sagrestia della Chiesa dell' Osservanza.

N. D. T.

Fra i lavori di oreficeria l'oggetto più splendido è il reliquiario in argento dorato e smaltato di Lucignano in Val di Chiana. Su una splendida base gotica ornata di piccoli smalti, da un tabernacolo piuttosto comune si innalza una stupendo *Albero di Jesse*, alto più di un metro e un quarto. Ogni suo braccio porta all'estremità una custodia per una reliquia sbalzata e smaltata, mentre tutto l'albero va a formare un crocefisso dorato che reca al sommo il nido del pellicano. Il tempo ha guasto gli smalti in molti posti e staccati quasi tutti i folti rami di corallo che una volta sbocciavano da ogni punto, ma l'insieme è ancora di così grande valore artistico da meritare il più attento esame.

Assai più di uno sguardo alla sfuggita merita pure una *croce* processionale della medesima Chiesa, stupendamente conservata, tutta ricoperta di smalti rossi ed azzurri; ai quattro angoli, come nel centro, dei reliquiari di cristallo racchiudono cinque piccole miniature delicatamente dipinte. Una collezione di vaselli di chiesa in cristallo di rocca montati in argento dorato, smaltati, sbalzati e lavorati, attribuiti a Benvenuto Cellini, richiama l'attenzione di ognuno. Chi poi ama le cose che alla bellezza accoppiano il valore storico, ammirerà le due *Rose d'oro* donate alla Repubblica di Siena dai due Papi suoi concittadini, Pio II e Alessandro VII. Quì pure sono le celebri urne di *S. Savino* da Orvieto e quelle di *S. Galgano* dal Santuccio, all'ultima delle quali però manca, e ce ne duole, la squisita cintura in smalto celeste che ne fa parte.

Quali pregevoli esemplari della finezza a cui giungeva il lavoro senese, citeremo l'esterno delle due urne che racchiudono il braccio di S. Giovanni Battista, che si con-

Fot. Lombardi.

Cozzarelli - S. Giovanni nel Museo dell'Opera del Duomo in Siena.

servano con tanta cura nel Duomo di Siena, ed uno splendido reliquiario prestato dal Marchese Niccolini.

Per non trascurare del tutto la sezione riservata alla pittura diremo che, secondo noi, è questa la parte in cui l'Esposizione ci pare meno perfetta e che, sebbene i dipinti esposti siano in molti casi pregevoli e pieni d'interesse, noi provammo quì un senso di disillusione. A tale riguardo la mostra avrebbe potuto essere più interessante ed avrebbe potuto contenere un maggior numero di tavole tolte a località poco note e fuori di mano. Nè condividiamo l'idea del Comitato che volle coprire le alte pareti con grandi pale appartenenti alle più conosciute ed importanti chiese della città stessa, sempre aperte al visitatore. Tali opere, mentre non accrescono il valore artistico dell' Esposizione, sia nella sua bellezza intrinseca, sia nel suo merito come fattore nel progresso del gusto artistico, soffrono dall' essere staccate dal loro contorno naturale. Così, ad esempio, il meraviglioso *Massacro degli Innocenti* di Matteo, in S. Agostino, sembra fuor di posto e privo di significato tolto dalla sua dimora originaria e vien difatti trascurato dal solito visitatore. La medesima osservazione si applica, sebbene in grado minore, a parecchie altre deliziose e scelte opere che coloro i quali amano Siena sono soliti di associare coi luoghi dove sempre li videro e si dolgono di vederli ora, appesi in fila fra tutte le altre, coi loro difetti e le loro mende resi più appariscenti. Se ciò è inevitabile nel caso di tavole meno note, appartenenti a Chiese e Cappelle generalmente non accessibili a tutti, non ci pare altrettanto necessario pei dipinti più grandiosi e più conosciuti citati nelle guide della città.

Fot. Alinari.
NEROCCIO - Statua di S. Caterina - Casa di S. Caterina in Siena.

Prima di finire non dimentichiamo un'interessante reliquia storica degna di nota. E' questo lo stendardo della Repubblica di Montalcino che ebbe vita così breve (1555-65); il frammento di non comune bellezza reca una corona sopportata da cherubini con a fianco, da un lato la Vergine ed il Putto, dall'altro S. Antonio abbate. La grazia squisita delle figure e dei visi, in special modo del Bambino, mostra tracce non dubbie della influenza del Sodoma e sebbene non lo si possa attribuire all'artista stesso, perchè la corona ed altri dettagli dinotano un gusto di molto inferiore e più tardo, pure nulla ci impedisce dal supporre che l' autore delle figure fosse uno dei suoi più fedeli seguaci che forse impiegò un disegno del Maestro.

Parecchie stanze più piccole sono dedicate alle armi ed ai lavori in ferro battuto, che non si raccomandano alla nostra attenzione in modo particolare nè per la qualità nè per la quantità, e così l'oreficeria per personale adornamento manca quasi del tutto. Di mobili, di lavori in legno scolpito ed intarsiato, alcuni pochi esemplari importanti e fra questi un coro bellissimo prestato dalla Chiesa di S. Giuseppe.

Le porcellane e ter-

Fot. Alinari.
LUCIGNANO (AREZZO) - Reliquiario in rame dorato.

SIENA - Chiesa del Santuccio - Reliquiario di Lando di Piero.

Nell'ultimo numero dell'*Arte* (maggio 1904) Pietro Toesca pubblica sotto il titolo di **Nuove** *opere di don Lorenzo Monaco* una *Madonna col putto e angeli* della Pinacoteca di Bologna, che forse è lavoro di scolaro, e *Cristo nell'orto* conservato agli Uffizi. Ma che questo sia di Lorenzo Monaco pubblicò molti anni indietro il Cavalcaselle, nella sua *Storia della Pittura*, e ripetè anche lo Schubring, nel 1900.

raglie sono racchiuse in tre piccole sale e consistono specialmente di vasi e piatti che senza possedere una straordinaria importanza, non sono privi di una certa bellezza.

Orvieto - Opera del Duomo - Reliquiario (Ugolino di Vieri da Siena).

Finalmente una cameretta, all'estremità delle gallerie, contiene una raccolta interessante ed utile delle fotografie di oggetti d'arte senesi che si trovano altrove, in Europa.

R. H. Hobart-Cust.

POLEMICA

Sempre pel Correggio.

Il prof. Laudedeo Testi ci scrive la lettera che pubblichiamo subito, la quale ha il merito di mettere molte cose a posto, rispetto ai quadri del Correggio esposti nella R. Galleria di Parma. Per noi che conosciamo l'amorosa e costante cura che mette Corrado Ricci nel disimpegno del suo ufficio (Brera n'è prova) e sappiamo ch'egli manca da Parma da ben otto anni, non possiamo a meno di compiacerci nel vedere stabilita la verità da un uomo che ora si trova sul posto con veste ufficiale. E' chiaro infatti che solo la vigilanza continua e oculata d'una galleria può allontanare ogni pericolo, e che essa solo consente d'accorgerci e di ricorrere subito ai rimedi, anche da parte di quelle stesse persone che abbiano preso un provvedimento qualsiasi, che poi si dimostri inopportuno. Tanto più strano ci appariva quindi che, sino dei danni più recenti, si volesse responsabile un assente di tanti anni!!!

E con questo speriamo chiusa la polemica, anche perchè i giornali d'oltralpe cominciano già a sbraitare, come la *Chronique des Arts* e il *Gaulois*, che a Parma tutto ciò non sarebbe avvenuto se, come a Firenze e a Venezia, ci fosse stata una colonia di stranieri a tutelare la ricchezza artistica!

Cessiamo dunque di fare il giuoco di tutti gl'impertinenti cosmopoliti, e passiamo invece a quei sani provvedimenti che il Testi invoca con questa lettera:

« Nel numero di maggio della *Rassegna d'Arte* ho letto due brevi comunicati da Parma intorno al deperimento delle opere de Correggio. Però mentre il *Corriere Artistico* corrisponde a verità, non si può dire altrettanto del primo scritto apparso in copertina. E poichè in esso si parla del Ricci facendo cenno d'un *rapporto* credo utile narrare al pubblico, amante di cose d'arte, come andarono le cose, poichè quel rapporto l'ho scritto io.

« Quando nel gennaio 1904 fui comandato alla Pinacoteca di Parma, dove da parecchi anni manca la direzione tecnica, mi accorsi dell'abbandono e delle misere condizioni di vari quadri e principalmente del glorioso S. Gerolamo pieno di bolle, di sollevamenti, di screpolature e deturpato da parecchi scrostamenti. Osservai pure che nella Madonna della Scodella apparivano novi fori di tarli, che la figura del S. Placido nel celeberrimo dipinto del Francia (n. 130) si scrostava e perdeva il colore insieme alla Madonna, figura principale del quadro. Eppure il Ricci nella sua *Guida della Galleria di Parma*, pochi anni prima (1896) aveva notato con viva compiacenza lo « stato perfetto di conservazione del dipinto ». Non parlo dei due grandiosi Caracci; non dei saggi del sec. XVIII, tutti arrostiti dalla stufa, non dei Canaletto imbrodolati di colore.

Scrissi subito privatamente ed ebbi promessa di benevolo interessamento e questo non mancò. Nel rapporto, parlando dei tarli della *Madonna della Scodella* credetti causa possibile l'essersi *forse* trascurata la disinfezione della cornice originale. Ma di tutto il resto, io che ricordavo molto bene la conservazione perfetta dei quadri maravigliosi che studio, si può dire, dalla prima giovinezza, diedi colpa non già al Ricci, il quale aveva sempre curato con vero intelletto d'amore e cuore d'artista la nostra Galleria, ma a chi, digiuno di studi e d'ogni pratica d'arte, semplice scrivano, prepotente coi due custodi che obbligava colla violenza ad obbedirgli faceva aprire le finestre nel cuor dell'inverno mentre erano accese le stufe, determinando correnti d'aria umida e sbalzi di temperatura disastrosi pei dipinti. Con quel metodo pazzo le tavole secolari si sconnettevano, il colore si gonfiava, screpolava, cadeva. Tutto ciò dissi non solo per iscritto, ma ho ripetuto a viva voce in presenza di S. E. l'on. Pinchia e tutte le autorità di Parma.

Inoltre le stufe di ghisa alimentate d'antracite mandavano sempre cattivo odore, fumo ed esalazioni d'anidride solforosa, nemica acerrima delle pitture. Il S. Gerolamo in conseguenza è oscurato in varie parti per le aberrazioni già rilevate, ma va perdendo la lucentezza in una larga parte ombrata vicino alla figura meravigliosa della Maddalena e nella parte sottoposta alla Vergine. Ma le stufe, ognuno lo sa, non furono poste dal Ricci. Capisco che sarebbe comodo a qualcuno cercare una diversione giovandosi del nome autorevole del Ricci per far dimenticare le proprie responsabilità, ma io non sono disposto a lasciar alterare il vero, e meno che mai a lasciar tirare in ballo chi non c'entra...

Ringraziandolo mi segno obbligatissimo.

Laudedeo Testi.

Domodossola. — Quadro del Tanzio.

Un quadro del Tanzio da Varallo uno dei migliori seguaci di Michelangelo, fu scoperto nella chiesa parrocchiale di Vagna presso Domodossola.

Il quadro, ottimamente conservato, rappresenta la *Visitazione* ed è una vera opera d'arte.

Disegni e stampe del sec. XVI
riguardanti la basilica di S. Pietro di Roma

(*Raccolta della R. Galleria degli Uffizi*)

La basilica di S. Pietro di Roma, ritenuta a ragione la più grandiosa chiesa della cristianità, ha formato oggetto di studio per tutti coloro che si occuparono della storia dell'architettura e fra le altre va ricordata la splendida opera pubblicata nel 1875-80 dall'architetto barone Enrico De Geymüller, sull'appoggio di preziosi documenti e di disegni autografi dei varii architetti che si succedettero nella direzione dei lavori.

Stimiamo pertanto opportuno di riepilogare quì per sommi capi le vicende di questa imponente costruzione sorta sull'antica basilica costantiniana. Ad essa prestarono l'opera loro i più celebri architetti del Rinascimento, cominciando dal *Rossellino* e *L. B. Alberti*, i quali nel 1450 ebbero l'incarico dal pontefice Niccolò V di ricostruire una nuova e grandiosa basilica. Gli studî vennero proseguiti da *Bramante* sotto Giulio II che pose la prima pietra il 18 aprile 1506. Dopo la morte di Bramante, (1515) vi lavorarono consecutivamente gli architetti *Giuliano da Sangallo*, *Fra Giocondo*, *Raffaello*, *Baldassarre Peruzzi*, *Antonio da Sangallo* il giovane ed infine, verso il 1546, la suprema direzione dei lavori venne affidata al *Buonarroti*, il quale ideò la cupola a doppia vôlta (sull'esempio di quella del Brunelleschi), ridusse la pianta della basilica da croce latina a croce greca e lasciò i modelli per la nuova facciata. Poco appresso la morte del Buonarroti (1564) a dirigere i lavori della fabbrica vennero chiamati il *Vignola* e *Pirro Ligorio*, con le condizioni di attenersi scrupolosamente ai disegni lasciati da Michelangelo. Morto il Vignola, il proseguimento della fabbrica venne affidato a *Giacomo della Porta* e *Carlo Fontana*, i quali dettero alla basilica la forma di *croce latina* — mentre Bramante, Peruzzi e Michelangelo l'avevano ideata a *croce greca* — e cominciarono a voltare la cupola. Finalmente nel 1607 Paolo V dava l'incarico al *Maderno* di fare la facciata che fu compiuta dal *Bernini* nel 1626, tantochè nel 18 novembre dell'anno medesimo Urbano VIII potette consacrare la nuova Basilica, dopo quasi due secoli dall'inizio dei lavori!

Noi intendiamo ora di offrire un modesto contributo all'illustrazione dell'insigne monumento pubblicando alcuni disegni e stampe da cui è possibile farsi un'idea del progressivo sviluppo della secolare costruzione.

***

Cominceremo da un disegno inedito di *Baldassare Peruzzi* (1481-1536) che ci mostra lo stato in cui trovavasi la vecchia basilica nel primo ventennio del secolo XVI.

FIGURA *A*. - (*Dis. 539, Collez. Santarelli*).

La veduta è presa dall'imbocco di via Borgo Nuovo di cui sono prospetticameute disegnati i varii edifizî che allora sorgevano in ambedue i lati della strada presso la piazza S. Pietro. A destra è indicata la fontana a doppia tazza esistente sulla detta piazza e che vedesi anche nell'affresco del *Nogari* (1) e nei disegni del *Cosci* e del *Dosio* di cui parleremo più sotto.

Il campanile è di forma diversa e più ornato di quelli riprodotti nel detto affresco, nel disegno del Cosci (fig. *B*) nella incisione del Kartaro (fig. *I*) e nel disegno del Grimaldi — pubblicato dal Müntz (1) — i quali ce lo presentano in forma quadrata. Tale diversità di costruzione farebbe quasi supporre che il disegno del Peruzzi fosse un progetto per collegare armonicamente il campanile con la Loggia della benedizione. Questa è a due

ordini ed ha tre sole arcate, mentre nell'affresco del Nogari, nei disegni del Grimaldi e del Cosci e nella incisione, è a tre ordini con quattro arcate ciascuno.

Nella parte superiore centrale del palazzo pontificio vedesi soltanto una minuscola campana per il suono delle ore, mentre nell'affresco del Nogari, vedesi una specie di torre con l'orologio collegata con la porta principale.

Infine vediamo già in parte innalzato il semplice muro del tamburo della cupola senza alcuna modanatura.

Questo disegno del Peruzzi, affatto sconosciuto, ci sembra interessantissimo risultando, per le suaccennate varianti, eseguito anteriormente alle altre vedute che riproduciamo.

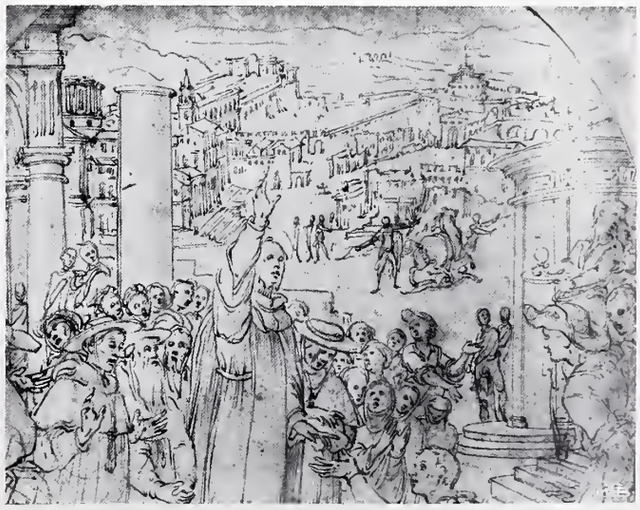


FIGURA *B*. - (*Dis. 1052, in cartella*).

Disegno inedito di *Giovanni Balducci* detto il *Cosci* — pittore fiorentino della seconda metà del secolo XVI — rappresentante un santo monaco, forse S. Guglielmo, in atto di risanare un guerriero in presenza di vari cardinali e del popolo romano

(1) L'affresco di *Paris Nogari* in Vaticano, rappresentante la *Piazza di S. Pietro di Roma con Gregorio XIII in processione* (*1580*) è stato riprodotto da Corrado Ricci nella *Lettura* del mese di aprile 1903, come illustrazione del racconto *La croce della Madre*.

(1) MUNTZ EUGÈNE — *Les arts à la cour des Papes, 1879* - Fascicule neuvième, planche II.

sulla piazza di S. Pietro. L'indietro offre una interessante veduta delle fabbriche vaticane fino a Castel S. Angelo, presa dalla Villa Barberini. A sinistra scorgesi in parte l'antica basilica di S. Pietro con la loggia della benedizione a tre ordini di quattro arcate ciascuno, il campanile di forma quadrata e più indietro gli edifizi ed i giardini pontifici; a sinistra vedesi la nuova basilica in costruzione giunta fino al tamburo della cupola. Evvi pure accennato il corridoio che congiunge il palazzo papale a Castel S. Angelo.

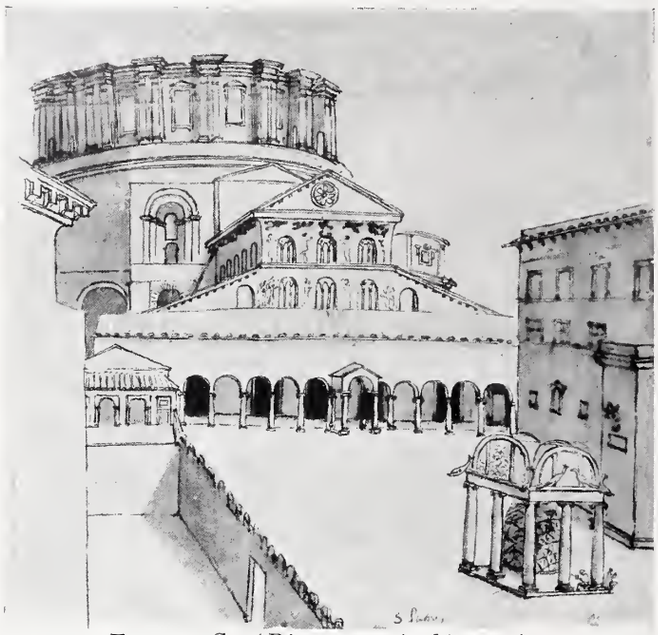


FIGURA *C.* - (*Dis. 2555, Architettura*).

Disegno di *Giovanni Antonio Dosio* — architetto da Sangimignano della seconda metà del secolo XVI — rappresentante la facciata dell'antica basilica Costantiniana dedicata a S. Pietro, con parte della nuova fabbrica di cui vedesi già costruito il grandioso tamburo per la cupola di Michelangelo. Sul dinanzi a destra trovasi l'edicola che racchiude la famosa *pina di bronzo*, trasformata in fontana e che si crede ornasse la sommità della *Mole Adriana* ovvero la cupola di altro tempio romano. Sulla facciata della basilica sono rapidamente accennati i musaici di cui era decorata e che anche Raffaello ha riprodotto nell'affresco dell'*Incendio di Borgo*.

G. Battista de' Cavalieri che si serviva di questo disegno per la sua stampa (fig. *A*) vi ha rappresentato il pontefice Gregorio XIII che in sedia gestatoria si reca ad aprire la *Porta Santa* per il giubileo del 1575.

Addossata alla vecchia basilica sorge la nuova fabbrica di cui vedesi già il tamburo della cupola con tutti i particolari architettonici secondo il progetto del Buonarroti.

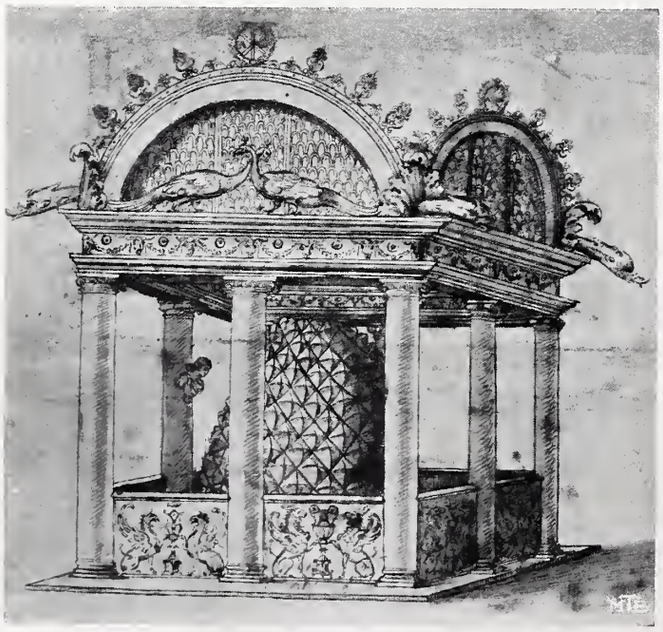


FIGURA *D.* - (*Dis. 157, Collez. Santarelli*).

Disegno di *Simone del Pollaiuolo* detto il *Cronaca* — architetto fiorentino n. 1457, m. 1508 — che riproduce con amorosa cura la ricca edicola con la famosa *pina* che, come sopra abbiamo accennato, ridotta a fontana, stette sulla piazza di S. Pietro finchè il pontefice Paolo V (1605-1621) non la fece trasportare nel cortile del Belvedere in Vaticano.

FIGURA *E.* - (*Dis. 91, Architettura*).

Disegno di *G. Ant. Dosio* che offre la veduta interna centrale del capo-croce della nuova fabbrica nel momento che si sta costruendo il tamburo della cupola michelangiolesca. Riteniamo perciò che questo preceda di qualche anno l'altro disegno del Dosio (fig. *C*).

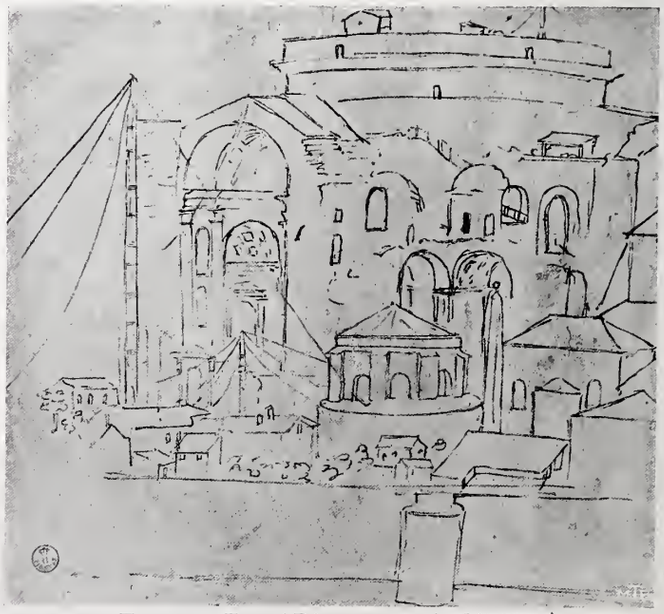


FIGURA *F.* - (*Dis. 4345, Architettura*).

Rapido schizzo del *Dosio* del lato sinistro esterno della nuova basilica di S. Pietro in costruzione, ove vedesi la vecchia sagrestia costruita su di un'antico mausoleo circolare che fra il 1776 ed il 1784, venne incorporato nella nuova Sagrestia dei Canonici. Dallo stato della fabbrica questo ricordo sembra essere anteriore ai due precedenti (fig. *C* e *E*).

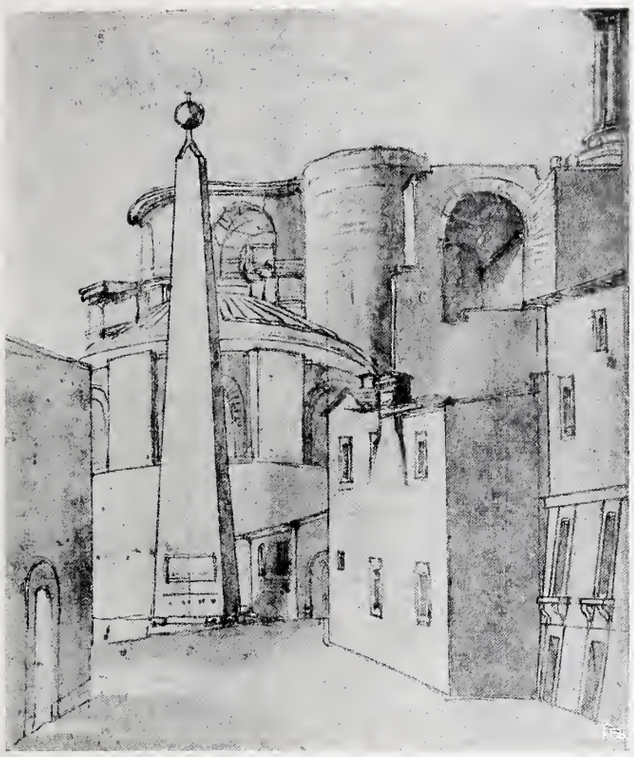


FIGURA *G.* - (*Dis. 2535, Architettura*).

Disegno del *Dosio* rappresentante la veduta esterna del lato posteriore della basilica di S. Pietro. Vi si vede tuttora l'obelisco (*Aguglia*) che l'architetto Fontana trasportò nel centro della piazza di S. Pietro per ordine di Sisto V (1586).

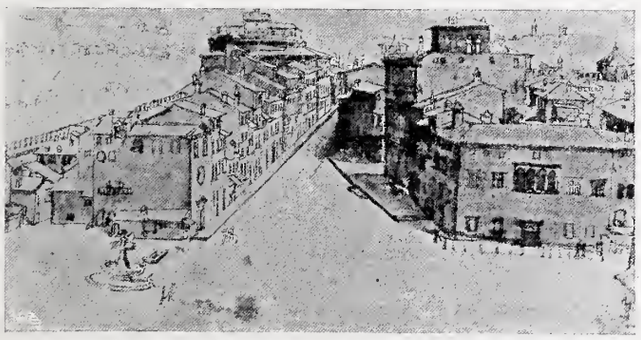


FIGURA *H.* - *Dis. 2580, Architettura*).

Disegno del *Dosio* rappresentante la veduta di *Borgo nuovo* (già Borgo Alessandrino) (1) con parte della piazza di S. Pietro dove vedesi la fontana che troviamo costantemente indicata nei disegni sopradescritti nonchè nell'affresco del Nogari.

A sinistra, sul principio della via, sorge tuttora la chiesina di S. Caterina delle Cavallerotte presso la quale aveva lo studio Michelangelo allorchè lavorava nella Sistina e dove dicesi andava spesso a visitarlo Papa Giulio II passando per un apposito ponte congiunto al corridoio che dal Vaticano mette a Castel S. Angelo.

(1) Questo disegno è stato pubblicato dall'architetto D.r Ermanno Egger. nel « Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen & Band XXIII, Heft 1. Entwürfe Baldassare Peruzzis für den Einzug Karls V in Rom, 1902 ».

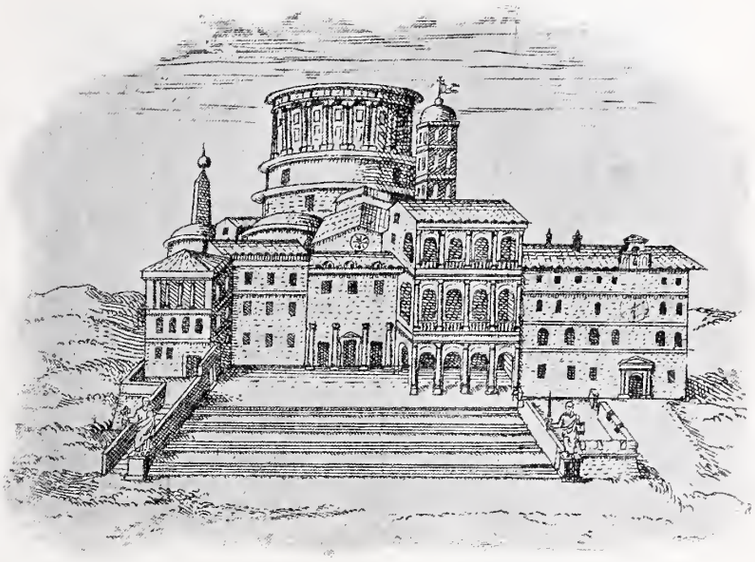


FIGURA *I.*$\frac{a}{b}$ (*Particolare della stampa n. 1555, stampe sciolte*).

Particolare della stampa di *Mario Kartaro* (1575) rappresentante la vecchia basilica di S. Pietro con la loggia della benedizione e con l'annesso palazzo pontificio, in tutto corrispondente al disegno del Grimaldi del manoscritto barberiniano pubblicato dal Müntz. In questa stampa vedesi il tamburo della cupola michelangiolesca già completato con la cornice di ricorso, non ancora visibile nel sopradescritto disegno del Dosio (fig. *C*).

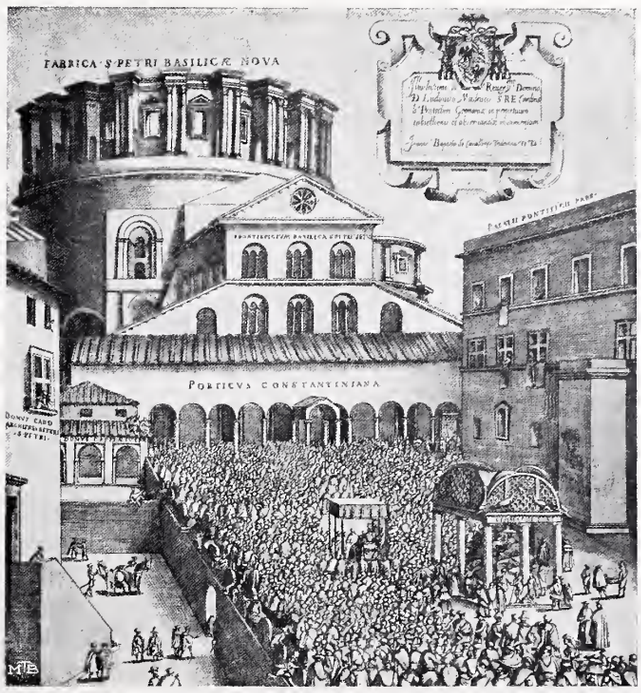


FIGURA *K.* - (*n. 1535 stampe sciolte*).

Stampa di *G. B. de' Cavalieri* che riproduce il disegno del Dosio (fig. *C*) in occasione del giubileo del 1575.

FIGURA *L.* - (*n. 10341, stampe sciolte*).

Stampa di *Jacopo Binck* (1559 circa) appartenente alla serie del Lafreri *Speculum Romanae Magnificentiae*. Rappresenta un torneo fatto nel cortile del Belvedere sotto Pio IV. Del palazzo pontificio vediamo il lato posteriore dell'appartamento Borgia con la torre mozzata. Indietro a destra sorge la nuova basilica di S. Pietro in costruzione col tamburo della cupola non del tutto terminato.

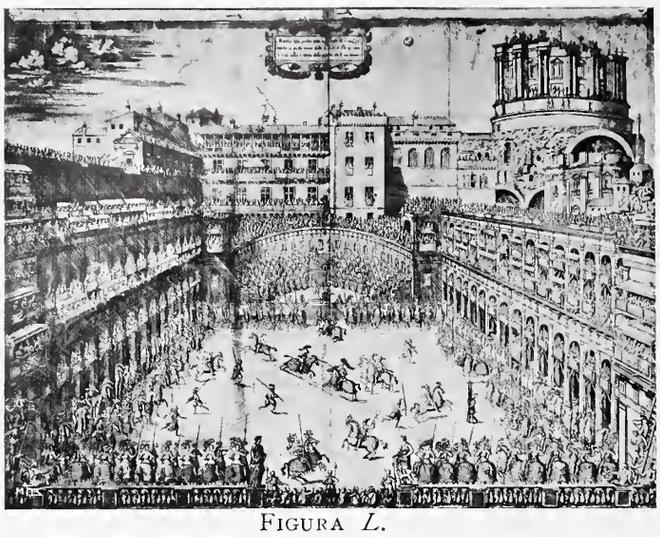


FIGURA *L.*

Dai disegni e dalle stampe che abbiamo illustrato possiamo constatare come la costruzione della Basilica Vaticana sia andata progredendo assai lentamente in ispecie nei primi tempi. Infatti dal tempo in cui il Peruzzi eseguì il suo disegno (fig. *A*) verso il 1520, all'anno 1580 in cui il Nogari eseguiva l'affresco, i lavori costruttivi rimasero quasi stazionari.

P. N. FERRI.

Corrieri Artistici

RAVENNA. — Mostra d'Arte Sacra.

La Mostra d'Arte Sacra di Ravenna non solo vanta alcuni mirabili oggetti di varia natura, ma, rispetto alla pittura, diversi saggi dei principali pittori romagnoli del secolo XV e XVI, escluso, ben inteso, il *rarissimo* Melozzo da Forlì, le cui opere si contano sulle dita di una mano.

La scuola ravennate è rappresentata dai migliori artisti che si successero e tennero *lo campo* nella nostra città durante un secolo (1480-1580). Del Rondinelli si hanno i due laterali di trittico con *S. Pietro* e *S. Maria Maddalena*, posseduti dal N. U. Nadiani Monaldini e la bella pala d'altare cosidetta *dei Lovatelli*. Ma, intorno a questa pala dobbiamo notare che fu ricavata pure da un trittico, con l'accostare i due laterali con *S. Domenico* e *S. Sebastiano* e alzando la tavola di mezzo con la *Madonna e il putto*. Poi, per compiere il rettangolo, il raffazzonatore ha messa una tavoletta fra i due laterali inferiori, e due tavolette in alto a' fianchi della *Madonna*, sulle quali dipinse *angeli* e *serafini*.

Dei Cotignola notiamo due dipinti: di Bernardino, una delicata *Madonna col putto* esposta dal sig. Bondi di Signa, e di Gerolamo Marchesi una *Madonna* che adora il figliuoletto, e *S. Giuseppe* e *S. Caterina*, opera abbrunata, del periodo giovanile, esposta dal canonico Biasoli di Faenza.

Non è molto, data la fecondità di quei maestri, ma abbastanza per mostrarne l'*indole artistica*. Assai bene invece è rappresentato Luca Longhi, mercè il prestito dei dipinti di proprietà del predetto N. U. Nadiani Monaldini, e di due quadri mandati dall'Arcivescovado. Al primo appartiene una " parafrasi „ della *Madonna della Rosa* del Parmigianino che si trova a Dresda (alla quale il Longhi ha aggiunto una figura e i suoi caratteri pittorici) e un quadretto, per così dire, *nnziale*, dove due giovani sposi, in fede di castità, si sono fatti ritrarre sotto l'aspetto di Cecilia e di Valeriano.

Nei due quadri appartenenti all'Arcivescovado, sono figurati *S. Apollinare* e *S. Giovanni* detto l'*Angeloptes*, questo con la casula conservata fra le reliquie del Duomo ed esposta in questa stessa Mostra, come vedremo fra poco.

D'altre cose ravennate non ci occupiamo come non ci occupiamo delle moderne, che sfuggono alle nostre ricerche e per ciò al nostro interesse.

Ricorderemo all'incontro, come appartenenti a diverse scuole romagnole, una *Madonna col putto*, di Giovanni di Riolo (1433) esposta da don Icilio Zanelli d'Imola; una lunetta del 1428, esprimente l'episodio della *Madonna del Fuoco* (appartenente al Capitolo della Cattedrale di Forlì); una tavola di Marco Palmezzano, con la *Madonna* e diversi santi, in gran parte rifatta (proprietà dell'Arcivescovado di Ravenna); una *Madonna col Bambino* d'Innocenzo da Imola, (esposta dal predetto canonico Biasoli); una tavola pure con la *Vergine* e il *putto* del Tonduzzi faentino, mandata dagli credi Strocchi di Faenza; un *S. Girolamo* con due ritratti della famiglia Cavina di G. B. Bertucci *jmiore* regalato, di recente, dal cav. Costantini di Firenze all'Accademia di Belle Arti di Ravenna; un *Cristo morto sorretto da due angioletti e da Giuseppe d'Arimatea* di Livio Agresti (di possesso del Capitolo di Forlì); due *Sacre famiglie* assegnate al Bagnacavallo (l'una del signor David e l'altra dell'Ospedale di Ravenna); un monocromato del P. Cesare Pronti esposto dai fratelli Brandolini, ecc.

Fra le pitture secentistiche è inutile dire che abbondano quelle di scuola bolognese, coi nomi del Tiarini, dell'Albani, dei Carracci, del Cignani, del Burini, ecc. E alla stessa scuola, anzi precisamente a Giovanni Lanfranco, va, secondo il nostro avviso, attribuita una *Cena d'Abramo* detta, in passato, da taluni, del Giorgione e da altri, con più rispetto della cronologia, di Michelangelo da Caravaggio. Ma chiunque ne sia l'autore, il quadro è buono, e questo è l'essenziale per noi e certo anche pel suo proprietario, ing. Federico Perilli, dal quale è stato pure esposto un *Cristo caduto sotto la violenza dei flagellatori* attribuito al Van Dyck, come una *Madonna col Putto* di proprietà di Giuseppe Bellenghi. Ma fra i quadri degli artisti estranei alla regione riconosciamo pel più ragguardevole il *Redentore* dei signori Rasi, opera autentica di Paris Bordone.

Come appendice alla pittura, sono da registrare alcuni codici miniati del Comune di Bagnacavallo: due del secolo XVI con figurazioni ispirate dall'arte mantegnesca. Ma fra tutti emerge, per bellezza e ricchezza, il messale del Cardinal della Rovere, conservato dal Capitolo metropolitano di Ravenna, sotto il nome di Raffaello, mentre è forse da assegnare ad artista lombardo. Ogni carta ha iniziali miniate e tre pagine sono invase da ricche composizioni e ornamenti. Non senza importanza sono infine altri libri alluminati, esposti dal canonico Ghigi e Biasoli, dal Municipio di Lugo, ecc.

Poche cose ragguardevoli troviamo nella scoltura *sacra* antica: un *Santo* in rilievo del secolo XIV, un *S. Domenico* della maniera dell'Amadeo, una lunetta con la *Madonna e il putto in mezzo a due angeli adoranti* d'un qual-

che romagnolo seguace di Francesco di Simone, una ceramica faentina che imita le robbiane, uno stucco fiorentino policromico, ecc.

Cose di maggior interesse presentano le vetrine dell'oreficeria, dove si trovano calici, paci, pastorali, croci, reliquiari, ecc. Fra questi ultimi basti notare il reliquiario di *S. Sigismondo* della Cattedrale di Forlì, mirabile tempietto di linee ancor miste fra il cosidetto gotico e la rinascenza, ricco di belle figurazioni smaltate e firmato dai forlivesi Nicola e Federico suo nipote. Un po' meno antichi, ma dello stesso secolo sono il reliquiario cuspidato del 1483 esposto dal canonico Praconi di Cesena, e un altro con la base tempestata di nielli, del canonico Biasoli Fra le cose del cinquecento registreremo una croce d'argento assai ricca di figure rilevate, dovuta allo stesso espositore, e fra quelle del seicento, il ricco berninesco tabernacolo di *S. Vitale* (1636).

Non manca infine qualche avorio (Crocifissi e cofanetti) e qualche legno intagliato, come un elegante leggio del Duomo di Bertinoro e uno stendardo faentino.

Le stoffe anteriori al secolo XVII sono pochissime, e poichè i preti, anche prima d'allora, hanno vestito camici, pianete, dalmatiche e piviali, così è certo che tutti i loro paramenti e arredi sono dileguati sotto l'uragano... degli incettatori e degli antiquari!

Ad ogni modo, pur tra le stoffe barocche e dell'impero, si trovano cose ragguardevolissime, come la pianeta di Pio VII, acquarellata con una finezza da invidiarsi dal più acuto miniatore. E' stata esposta dagli eredi Chiaramonti. Forse un solo pezzo, fra le stoffe esce dal tempo indicato, risalendo al più remoto medio-evo, ed è la casula detta di *S. Giovanni Angeloptes*. Consiste in una stoffa tinta di porpora con un lieve ornamento a rose e a penne di pavone, sulla quale sono ricamate in oro aquilette e lune falcate. Intorno gira un bordo d'oro con lievi meandri in rosso a tre disegni, alternati, con due pecorine, due colombe e un ornato di steli e frutti. La croce, di broccati d'oro, ha piccoli dischi con grifi, sirene e agnelli. Fu ritenuta di *S. Giovanni Angeloptes*, arcivescovo di Ravenna fra il 482 e il 439; ma la critica moderna la vuole d'assai posteriore e forse del secolo IX o X.

Anche nei pizzi esposti si trovano cose bellissime; fra quelli, in ispecie, messi alla Mostra dal canonico Biasoli e dal canonico Peppi.

PARMA. — Per due quadri del Correggio.

Un egregio professore ed amico, da noi interpellato intorno allo stato dei due maggiori quadri del Correggio conservati nella R. Pinacoteca di Parma, così ci scrive da quella città, in data del 14 maggio:

" Mi sono recato alla Galleria per raccogliere qualche dato di fatto sullo stato dei due dipinti del Correggio (la *Madonna del S. Girolamo* e la *Madonna della Scodella*) e sulle probabili cause di deperimento.

" Sullo stato dei due dipinti non ho nulla da aggiungere a quanto ha detto il cav. Cavenaghi. La *Madonna della Scodella* non ci sembra in pericolo alcuno; quella del *S. Girolamo*, invece, è minacciata in vari punti da una reticola di sollevazioni.

" Non parlo sui provvedimenti da prendersi come ristauro, perchè esorbitano dalla natura de' miei studi, e il parere del Cavenaghi è di grande autorità.

" Dirò invece alcune cose riferibili alle cause *chimiche* e *fisiche* dei danni lamentati.

" Diversi radi tarli della *Madonna della Scodella* mi paiono antichi, e appena due o tre fori hanno aspetto di recenti. Ad ogni modo è per me difficile convenire che derivino dalla cornice, dove non sono riuscito a vederne nessuno in *attività*, cosa d'altronde quasi impossibile in legno tanto vecchio e inaridito.

" Trovo poi da notare che, se il quadro, dipinto nel 1530, fu levato, come dice il catalogo della Galleria, dalla sua cornice nel 1796, qualora ai tarli che lavoravano in essa fosse piaciuto di passar nella tavola, avrebbero avuto più di due secoli e mezzo per esercitare il loro lavoro distruttore!

" Quindi se oggi si avverte qualche foro recente è da imputare a tarlo *vagante*, tale da non insidiare il dipinto in modo grave.

" Il deperimento della *Madonna del S. Girolamo* potrebbe derivare da poca *convenienza d'ambiente*, da poca custodia e da vecchiaia.

" Sulla *convenienza d'ambiente* non credo di dovere insistere; la camera dove si trova mi è sembrata asciutta e sana, e nemmeno si può dire che il quadro abbia dovuto adattarsi solo ora alle sue condizioni atmosferiche e termometriche, perchè vi si trova da mezzo secolo, non essendo stato rimosso nell'ultimo riordinamento.

" Sulla questione della custodia è difficile poter dire qualcosa di sicuro. Se la pulizia delle sale si fosse fatta o si facesse a finestre aperte, anche ne' giorni di nebbia, di pioggia o di vento, oppure si bagnasse troppo la spazzatura, o non si evitassero il sole e il soverchio caldo in estate, il danno sarebbe inevitabile.

Resta infine il guaio della vecchiaia, che, come esiste *inevitabile* per gli uomini, esiste per le cose, nullostante la più prudente e oculata opera conservatrice.

" Mi si è detto che taluni pensano che il danno alla *Madonna di S. Girolamo* possa esser derivato dalle esalazioni d'una stufa ad antracite, posta in un ambiente attiguo. La cosa mi pare difficile. Anzitutto, perchè per recare al dipinto una qualsiasi decomposizione chimica, le esalazioni dovrebbero salire a tal grado da non consentire a un essere vivente di rimanere senza disturbo nelle stanze. In secondo luogo, le esalazioni, come il calore, per semplice legge naturale, *salendo*, avrebbero dovuto danneggiare maggiormente il dipinto in alto, mentre invece è peggiorato in basso. In terzo luogo, se il danno che si avverte nella *Madonna del S. Girolamo* fosse dovuto a tali esalazioni, si dovrebbe verificare tal quale nella *Madonna della Scodella* che, rispetto a detta stufa, si trova nelle identiche condizioni. Anzi, nemmeno il calore uguale può far nulla, perchè, oltre che non oltrepassa mai i dieci gradi è calore, non *irradiato* ma *indiretto*.

" Come Lei vede diversi sospetti cadono, e resta solo da pensare seriamente ai provvedimenti necessari per rimediare ai malanni, di cui certo la maggior ragione sta nella passata insufficiente custodia e nella vecchiaia „.

Nota - Questo *Corriere* di Parma era già composto quando ci pervenne la lettera del prof. L. Testi che credemmo di dover inserire anch'essa nel presente numero a cagione della sua importanza. *La Red.*

Rieti. — Quattro stemmi di Bonifazio VIII.

A Rieti, sotto la crocetta che compone il cosidetto *Arco del vescovado* — arco impostato tra lo stesso vescovado e le opposte case dei conti Vicentini e Aluffi — sono stati scoperti quattro stemmi di Bonifazio VIII magistralmente scolpiti, dalla caratteristica gemella ondata, blasone della nobile famiglia Gaetani, dalla quale discendeva Bonifazio VIII.

Accanto ad uno di detti stemmi è scolpita la tiara di Bonifazio VIII dalle tre corone, simbolo dell'autorità pontificale, che si estende sopra le tre chiese: *Militante, Sofferente e Trionfante*.

Bibliografia

= *Rivista d'Arte* (Marzo) — Una *Resurrezione di Benedetto Buglioni*. **Pelco Bracci** descrive ed illustra la terra cotta con cui quell'artista ornò già la cappella di S. Jacopo in Pistoia e la confronta con altre opere dei Robbia. Così sarebbe disposto ad ascrivergli la lunetta della Chiesa di Badia in Firenze ed una *Incoronazione* nell'Ospedale Pistoiese del Ceppo. **Jacques Mesnil** pubblica l'inventario dei beni appartenenti alla « Compagnia di Gesù pellegrino » società laica con intendimenti religiosi. — **Arduino Colasanti** scrive di un quadro di Neri de' Bicci a Gubbio, una *Madonna che adora il Pullo con S. Giovannino*, tratta evidentemente dalla tavola di Fra Filippo Lippi nella Galleria di Berlino. Finalmente **Durand Gréville** ha alcune brevi note su « quadri e disegni nelle collezioni italiane ».

= *Arte*, Fasc. I - II — **Adolfo Venturi** nel suo articolo sulla *Scuola di Nicola d'Apulia* studia alcune opere dovute ai collaboratori di Niccolò Pisano,al suo figlio Giovanni, ad Arnolfo e a Frate Giovanni. — **Attilio Rossi** illustra *alcune opere d'Arte a Tivoli* nella Cattedrale, e cioè un reliquiario d'argento del secolo XV e due pitture di artisti senesi, Bartolomeo Bulgarini e Sano di Pietro. — **Laudedeo Testi** ha un lunghissimo articolo sul *Monastero e la Chiesa di S. M. d'Aurona* e non dubitiamo che il nostro Beltrami risponderà alle critiche che in quello scritto gli sono rivolte. — **Pietro Toesca** intitola *Umili pittori fiorentini* il suo studio delle due tavole attribuite, nella Galleria degli Uffizi, a Jacopo del Casentino e, confrontandoli con altre opere simili, crede di poterle attribuire ad un moderno artista toscano che lavorava verso il 1450 e non a Jacopo, che avrebbe vissuto verso la fine del sec. XIV. — Nella *Miscellanea*, **Carlo Gamba** illustra una terracotta del Verrocchio, a Carreggi, **A. Venturi** alcuni quadri nella Raccolta del Principe Del Drago a Roma, **E. Brunelli** altri dipinti nel Palazzo Caregiani di Venezia, mentre **P. Piccinelli** tratta della *oreficeria negli Abbruzzi* ed il **Dott. Simeoni** ci fornisce *nuovi documenti sul Carolo*.

= « **The Burlington Magazine** - Marzo-Aprile — In questo fascicolo notiamo un articolo di **R. H. Hobart Cust** sopra un *affresco* di Francesco Vanni nella Cappella di S. Caterina, in *S. Domenico di Siena*, ch'egli confronta con un disegno del Sodoma negli Uffizi, e sopra il pavimento della medesima Cappella. Nel numero di Aprile **F. Mason Perkins** illustra un capolavoro di Ambrogio Lorenzetti, che è la magnifica tavola fatta dal grande artista senese per Massa Marittima e tuttora in possesso di quel Comune. — Il signor **Hans Mackowsky**, nel riferire sulla *Storia della pittura in Italia dal sec. II al XVI* di Crowe e Cavalcaselle tradotto da Langton Douglas e Arthur Strong, tributa grandi elogi agli autori ed ai traduttori e lancia una frecciata, stavo per dire un calcio, al povero Morelli in cui riconosce una scarsa conoscenza di certe Scuole Italiane. Già, in Germania il Morelli non lo hanno mai potuto digerire e, checchè ne dica il signor Mackowsky, i suoi tre volumi hanno dato loro più fastidio che non tutta l'opera di C. e C.

= **Gazette des Beaux Arts** - Aprile — *L'Esposizione dei primitivi Francesi* di **Jean Bouchot** è un articolo preliminare in cui da in certo qual modo l'elenco delle opere che saranno esposte al Louvre. Ed egli passa in breve rassegna quelle di Jean Fouquet, di Charenton, di Nicolas Froment, del cosidetto *Maître de Moulins*, dei Clouet e di altri artisti, le pitture dei quali sopravvissero al nome. — **Emile Mâle** continua il suo studio sul *rinnovellamento dell'arte pei misteri* mettendo a raffronto le pitture che illustrano la vita di Cristo nel secolo XVI coi misteri e provando come bene spesso quelle non erano che la traduzione di questi. H. Hymans tratta della *Mostra dell' Arte Francese del sec. XVIII a Bruxelles* ove figurano accanto ai quadri degli autori più noti, delle miniature, dei mobili e quegli oggetti minuti a cui i nostri vicini d'oltr'Alpe danno il nome collettivo di *bibelot*. — Oltre ad un manoscritto di **E. Bricon** sul maestro Francke pittore tedesco del XIV secolo ed uno di **R. Marx** sulla *Esposizione Legros*, troviamo un articolo di **G. L. Poubel** in cui, tracciata brevemente la storia della fondazione dell'Abbazia di *Grottaferrata* dovuta a S. Nilo, narra una sua visita colà e scioglie un inno agli affreschi del Domenichino che decorò il tempio per ordine del Cardinale Aldobrandini.

= Nel numero di Maggio del **Burlington Magazine** (N. 14, Vol. V) **Herbert Cook** pubblica la conclusione del suo studio sul pittore lombardo *Zenale*, che egli chiama erroneamente Bernardo Martini detto Zenale, facendo così del patronimico un cognome. Come negli articoli precedenti l'autore mostra di non aver studiato a fondo il carattere del maestro preleonardesco che rimase estraneo all' influsso di Leonardo da Vinci. Basti dire che il Cook vede la mano di due pittori, Bernardino dei Conti e Zenale contemporaneamente, nella nota pala di Brera con la Madonna e le figure degli Sforza in orazione, che è evidentemente opera di getto di un solo artista. La scoperta recente di altro dipinto dello stesso pittore contribuisce sempre più a scartare il nome dello Zenale a proposito di questo quadro notevolissimo. Al pittore lombardo, socio del Butinone, il Cook attribuisce le opere più disparate: il ritratto di Andrea Novelli della collezione Borromeo, un dittico della collezione Frizzoni Salis, due frammenti con gruppi di fedeli in orazione, già attribuiti a Bergognone, un ritratto di Bona di Savoia nella collezione del Sig. George Donaldson già attribuito ad Ambrogio de Predis, il ritratto muliebre in possesso del Sig. Newal a Londra che il Cook crede rappresenti la Lucrezia Crivelli pel fatto che al quadro era legato per tradizione il nome del Crivelli come quello dell' esecutore, ciò che fa credere all'autore che l'equivoco sulla paternità artistica sia nato dal fatto che la Crivelli era il personaggio rappresentato! Il quadro della collezione Frizzoni Salis fu già dato allo Zenale da Francesco Malaguzzi e l'attribuzione del Cook non è dunque nuova. Quanto al ritratto della Crivelli il lettore può facilmente constatare, col confronto della riproduzione del quadro del Louvre, nello stesso fascicolo poche pagine prima, che i tratti fisionomici del ritratto leonardesco non corrispondono a quelli del quadro del Newal; basterebbe l'enorme divario della fronte a provarlo: ampia, maestosa nel primo, fuggente, ristretta nel secondo. D'altronde non risulta affatto dalle notizie che si hanno sullo Zenale che egli fosse ritrattista e tanto meno della Corte sforzesca, dove allora gli artisti di valore e di idee moderne abbondavano. Il Cook ha poi dimenticato di provare la sua asserzione sulla paternità artistica del nuovo ritratto, con criterii critici. E sopratutto ha dimenticato di provare — come lo dimenticò lo Seidlitz che diede al socio dello Zenale, il Butinone, persino l' *Adorazione* del Bramantino dell'Ambrosiana — come mai il vecchio pittore trevigliese abbia finito con l'entrare nell'orbita leonardesca. Egli non fu certamente il solo rimastone fuori: il Bergognone è, per esempio, con lui. Non è affatto provata l'asserzione del Cook, e poichè l' opera sicura del pittore — la pala di Treviglio — è ben lontana dal mostrare influenze leonardesche, ciò che è naturale poiché appartiene all'anno 1485, una prudente critica deve limitarsi, alle stato presente degli studi, ad attribuire allo Zenale quelle sole opere che hanno le caratteristiche della pala trevigliese. E i dipinti ricordati e illustrati dal Cook e dallo Seidlitz non sono affatto fra questi. M.

= **Andrea Moschetti.** — *Il Giudizio universale di Giotto nella Cappella degli Scrovegni* - Padova, Tip. Randi, 1904. — E' una dotta memoria — letta alla R. Accademia di scienze, lettere ed arti in Padova il 21 febbraio scorso — che farà parte di un volume in corso di stampa sulla cappella degli Scrovegni. L'autore, col solito acume, vi studia le fonti del celebre dipinto, e conclude che sono principalmente letterarie e più propriamente leggendarie che scaturiscono dall'intima fede del popolo e di Giotto, di tali leggende nutrito e cresciuto tra esse. L'autore studia anche i modelli artistici precedenti che hanno ispirato il pittore che creò molto di suo, avvivando la scena di personaggi e di episodi nei quali è manifesto l'alto intento satirico.

Gli studiosi dell' arte attendono con impazienza il volume sulla intera Cappella degli Scrovegni che sarà edito, con ricche illustrazioni, dagli Alinari di Firenze. M.

MENOTTI BASSANI & C. Editori — BATTISTA BIASSONI *responsabile*.

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano
Caratteri appositamente fusi dalla Ditta NEBIOLO & C. - Torino - Milano - Genova.

Roma. — Foro Romano.

Lungo la massicciata, nella base del lato verso la basilica Giulia, alla profondità di circa 5 metri, sotto le mura di un rozzo masso di tufo, certamente di età repubblicana, cominciò a comparire dentro la propria fossa uno scheletro entro una tomba ad inumazione.

Le acque di questi giorni non permisero di misurare la profondità, ma certamente abbiamo una nuova tomba; ma questa tomba si trova ad un livello assai inferiore a quelle in cui ricomparvero i vasi fittili entro una custodia di travertino.

La nuova fossa, da cui comincia ad emergere lo scheletro, è in sedimento compatto del terreno che in origine doveva formare nel mezzo del Foro Romano un piccolo tumulo su cui era scavata una tomba che era rimasta nascosta sotto la costruzione dell'età repubblicana.

Questa forma di piccolo tumulo non costituirebbe un fatto assolutamente unico e nuovo nel Foro Romano, perchè le indagini presso i sepolcreti primitivi in prossimità del tempio dimostravano che, anche quivi. i sepolcreti formavano grossi tumuli sopra i quali ed intorno ai quali vennero scavate tombe a cremazione e ad inumazione di età remotissima.

Questa nuova scoperta modifica radicalmente quello che si conosceva della topografia del Foro Romano, e richiama alla mente l'ipotesi che questi tumuli racchiudessero intere generazioni, si chè ognuno di esse si chiudesse al terminare del secolo: se è vero che la parola secolo presso i latini esprimesse generazione.

Firenze. — Un crocefisso di Michelangelo?

A Firenze ferve una polemica intorno ad una scoperta che avrebbe fatta ultimamente il professor Thode, il quale credette di poter attribuire a Michelangelo un crocefisso che trovasi in S. Spirito. Intorno a ciò Carlo Placci scrisse al *Marzocco* una lettera assai giusta, deplorando che da una parte si neghi la attendibilità di tale attribuzione solo perchè fatta da un forastiero e dall'altra la si ammetta addirittura senza discussione. La verità è che ogni giudizio sarà prematuro sinchè altre persone competenti e scevre di pregiudizio campanilistico non avranno con ogni cura osservato e studiato il crocefisso su cui il dotto tedesco richiamò l'attenzione generale e nel quale prima di lui altri già credette di riconoscere la mano del Buonaroti.

Napoli. — La scoperta del ritratto del cardinal Bembo di Tiziano?

Nella R. Pinacoteca studiando i quadri ammucchiati nella Galleria si riconobbe in una vecchia tela ricoperta di polvere, il *ritratto del Cardinale Bembo, dipinto da Tiziano (?)*. Di questo quadro molti scrittori del secolo scorso parlarono, ma se ne era perduta ogni traccia. In esso, austera e solenne la figura del cardinale è riprodotta seduta. Il fondo è occupato da un paesaggio della campagna asolana, villeggiatura preferita dal Bembo.

Parma. — Importante scoperta.

Rinnovandosi il piano della chiesa di Sanguigna presso Colorno, venne alla luce un pezzo di architrave in marmo bianco di Carrara finamente scolpito. Si tratterebbe di un frammento appartenente alla tomba romana di un fabbricante di porpora.

Nel sottosuolo si rinvennero pure tre vaste camere occupanti tutta la lunghezza della navata della chiesa, ripiene di un enorme quantità di ossa umane ben conservate, sebbene ricoperte da centimetri 80 di acqua limpidissima, che si ritengono appartenere ai caduti nella famosa battaglia di Colorno, avvenuta nei dintorni il 9 giugno 1734, tra francesi, piemontesi e tedeschi.

Capodistria. — La casa di Vittore Carpaccio.

Togliamo dal *Marzocco*:

« Esiste a Capodistria una vecchia casa a due piani con la facciata volta a mezzogiorno, a sei finestre, una sola delle quali di stile archi-acuto, si vede risparmiata dai restauri e dalle manomissioni che le altre subirono. Il popolo la chiama « la casa del pittore »; la tradizione vuole che vi sia nato Vittore Carpaccio e il periodico *Pagine Istriane*, in uno studio sulla vita del Carpaccio, dimostra come la tradizione non sia frutto di artifici, ma abbia il suo fondamento nel fatto che già nel 1500 abitava in quella casa la famiglia Scarpaza, e che la stessa famiglia possedeva prima d'allora, nei pressi della città e precisamente nella località chiamata San Vittore, un podere che dopo il 1516 si allargò fino a raggiungere la superficie di 27 giornate. Il capostipite della famiglia capodistriana dei Carpaccio sarebbe giunto nei primordi del secolo XIV in quella città dall'estuario veneto, in qualità di carpentiere e la famiglia, stabilita a Capodistria, acquistò successivamente piccoli possessi nella località di San Vittore. Nel 1450 nacque Vittore Scarpaza (Scarpacci-Carpatio) che mandato di buon'ora a Venezia entrò nello studio del pittore Bastiani prima, in quello del Bellini dopo. Protetto dalla famiglia dei Loredan, un membro della quale fu nel 1474 podestà di Capodistria, egli ebbe presto importanti commissioni, e dipinse le storie di Sant'Orsola, colle quali acquistò la simpatia e la stima del pubblico e dei mecenati. Fino al 1515 dipinse in Venezia, ma le tavole eseguite dopo quest'epoca si trovano non a Venezia ma a Capodistria, a S. Francesco di Pirano, a Portole. La tavola dipinta nel 1517 e conservata nel municipio di Capodistria è specialmente importante: la prospettiva ammirabile che le serve di sfondo è la copia del paesaggio che si vede dall'interno del Duomo, ed è tanto esatta che sarebbe stato impossibile dipingerla di maniera. Il Carpaccio al declinare della sua vita, non più ricercato dai rettori di Venezia per abbellire coi suoi dipinti la magnificenza dei loro palazzo, avrebbe lasciato libero il campo alle nuove glorie nascenti per tornarsene serenamente al paese nativo ».

Parigi. — Vendite.

Il primo giorno di vendita dei disegni, pastelli e quadri già della P.ssa Matilde fruttò circa 775.000 franchi. Fra i dipinti di scuola italiana, ve n'era uno di maniera lombarda, c un Francia, un Bronzino, un Paris Bordone, uno attribuito a M. Albertinelli, dei Tiepolo, dei Guardi e dei Canaletto.

— A Parigi ha avuto luogo all'Hotel Drout una vendita all'asta della collezione Mame che ha fruttato nella prima giornata, dedicata alle pitture e ai disegni, più di un milione e centomila franchi. Un Corot è stato aggiudicato per 103.100 fr., un pastello di Perronneau per 70.0001 In confronto di queste cifre sembrano pochi i 50.000 fr. ottenuti per un ritratto attribuito ad Antonello da Messina, i 34.000 per un'altro ritratto ascritto al Mantegna, il che prova come la moda più che altro determini in queste vendite i prezzi degli oggetti d'arte.

New-York. — Museo d'Arte.

È stato presentato alla Legislatura di New-York il disegno di legge per lo stanziamento di dollari 1,250,000 (cioè L. 6,250,000) da impiegarsi nella costruzione d'una nuova ala del Metropolitan Museum of Art di quella città: l'accrescersi continuo delle collezioni d'oggetti d'arte — sia per eredità, sia mercè compere dirette — rende indispensabile tale aggiunta, malgrado che non più tardi del 22 dicembre 1902 si inaugurasse solennemente e si aprisse al pubblico il palazzo, con la facciata principale, prospiciente la quinta Avenue, che è il quarto corpo di fabbrica di cui si compone l'Istituto.

A tutt'oggi gli edifici del Museo sono costati trenta milioni di lire: ma quando il terreno concesso, nel Central Park, dal Municipio al Museo sarà edificato, la spesa raggiungerà i cento dieci milioni. Questa è la cifra preventivata dall'architetto Hunt e approvata dalle autorità civiche e dallo Stato.

Del resto, per dare un'idea di quel che sia il Museo di New-York, basteranno, crediamo, queste cifre, desunte dal rapporto della Direzione: nel 1903, in compere di oggetti d'arte (tra cui gli affreschi di Boscoreale, la biga etrusca di Norcia ed altri cimeli provenienti dall'Italia) si spesero L. 1,125,000; le spese di amministrazione e di personale pel 1904 si accostano al milione: e i titoli di credito fruttiferi, in cassa, erano al 31 dicembre 1903 di 26 milioni. Al mantenimento del Museo il Municipio contribuisce con L. 875,000 annue.

Direttore del Metropolitan Museum of Art di New-York è — da più di un quarto di secolo — il conte Luigi Palma di Cesnola, piemontese, di Rivarolo. che ha a segretario e collaboratore il milanese dottor Luigi Roversi.

Assortimento
Ricchissimo
di Caratteri
e Fregi
Ultima Novità.

P. Albé & Figlio

Premiata Fonderia Tipografica

Milano
Corso Vigentina N. 50-52

Malattie nervose

Gabinetto di Elettricità Medica

MILANO - Via S. Andrea, 11

DIRETTORE DOTT. CARLO LURASCHI

VISITE e CURE dalle 10 - 12 alle 3 1/2 - 6 pom. tutti i giorni meno la Domenica

ELETTRICITÀ - MASSAGGIO

Doccie - Bagni di luce - Raggi X, ecc., ecc.

CURE SPECIALI { per togliere le macchie della pelle
per la paralisi pausale
per l'asma

Stabilimento Artistico
per le riproduzioni Fotomeccaniche.

DIPLOMA D'ONORE, TORINO 1898 — MEDAGLIA D'ORO, PARIGI 1900

FONDERIA DI CARATTERI E FABBRICA DI MACCHINE

DITTA NEBIOLO & C. - TORINO

SOCIETÀ IN ACCOMANDITA PER AZIONI - CAPITALE L. 3.000.000 INTERAMENTE VERSATO

Impianti di Tipografie in brevissimo tempo

750 Operai — 150 Cav. di forza

FILIALI: MILANO - GENOVA - PARIGI - BUENOS-AYRES

"APOLLON" in 15 gradazioni

Matite nere finissime per Artisti, Ingegneri ed Architetti * * * * * * * *

In vendita presso le principali Cartolerie.

Chiedere sempre la Marca di fabbrica (2 martelli incrociati)

JOHANN FABER - Norimberga.

Premiato in tutte le Esposizioni.

KOH-I-NOOR

Matite nere finissime in 16 graduazioni

per Artisti, Ingegneri ed Architetti

Specialità delle premiate Fabbriche di L. & C. HARDTMUTH

(Vendonsi nelle principali Cartolerie del Regno)

Esposizione Universale Parigi 1900 GRAND PRIX la più alta onorificenza

BUDWEIS-VIENNA

La presente Rassegna è stampata con Inchiostri della Casa CH. LORILLEUX & C.

Anno IV. - N. 7 Milano: Luglio 1904

RASSEGNA D'ARTE

DIREZIONE:

GUIDO CAGNOLA — FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI — CORRADO RICCI

Sommario:

GUSTAVO FRIZZONI: L'Arte Toscana studiata nei disegni dei maestri antichi a proposito della pubblicazione di Bernardo Berenson *(con cinque incisioni) continua.* — ACHILLE PATRICOLO: La Torre in capite pontis Molendinorum di Mantova (*con nove incisioni*). — CORRADO RICCI: La Cappella detta *Sancta Sanctorum* nella Chiesa di S. Vitale in Ravenna (*cou undici incisioni*). — CARLO GAMBA: Corrieri Artistici (*con tre incisioni*). — Varietà (*con una incisione*). — *Polemica.* Lettera di Antonio Grande circa il quadro del Correggio in Parma. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:
nel Regno 10 *Lire*
per l'Estero Lire 11.

Direz. e Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI E C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1 *Conto corrente colla Posta.*

Cronaca

Rapporto della Commissione Ministeriale incaricata di esaminare le Arche degli Scaligeri di Verona in relazione ai recenti restauri.

Dobbiamo alla cortesia dell'Arch. Moretti la comunicazione di questo documento che riproduciamo per intero perchè elucida la questione tanto controversa del restauro delle Arche Scaligere.

La Commissione sottoscritta, incaricata da codesto Onorevole Ministero di verificare se e quali danni abbiano realmente subito le Arche Scaligere in conseguenza dei recenti lavori di restauro, si recava a Verona il giorno 29 dello scorso mese di marzo, e presi accordi coll'Ill. Sig. Prefetto, disposto con l'Ufficio tecnico municipale il modo di rendere accessibile fino alla sommità il mausoleo di Can Grande, potè compiere l'ispezione necessaria col concorso della Commissione Provinciale consultiva, della rappresentanza del Municipio e di altre personalità artistiche locali appositamente invitate. Esplorato minutamente il mausoleo di Can Grande, il bisogno di provvedere alla sua buona conservazione mediante opportune opere di rafforzamento e di restauro fu ad unanimità constatato dagli intervenuti al pari che da noi tutti. L'originaria struttura, non sempre razionalmente ispirata, la lavorazione dei materiali tante volte deficienti e l'eccessivo impiego di collegamenti in ferro, hanno fatto sì che l'azione deleteria degli agenti atmosferici, secondata dalla naturale vetustà del monumento e fors'anche facilitata da vecchie ed errate opere di restauro, potesse manifestarsi in modo ormai allarmante e tale, come ebbe a avvedersene a suo tempo l'ufficio regionale, da conferir carattere d'urgenza ai provvedimenti testè adottati. E se noi confrontiamo l'indirizzo delle opere ora intraprese coi provvedimenti seguiti nelle vecchie riparazioni dobbiamo in massima rallegrarci per il benefico progresso che in questi lavori si è andato affermando — se poi dovessimo limitare il parer nostro alla parte tecnica del restauro, larghe ed incondizionate dovrebbero essere le lodi alla Amministrazione Comunale e al valente ingegnere che in nome di essa ha diretti i lavori.

Ma oggigiorno, per quanto diligentemente condotto, non basta il materiale consolidamento di una struttura marmorea perchè si dica che l'edificio monumentale a cui furono rivolte le cure rivive della sua vita. Esiste nell'antica opera d'arte qualche cosa di non afferrabile ma che pure costituisce la più forte caratteristica della sua fisonomia: la traccia del tempo.

Quale e quanta importanza storica, quale e quanta forza suggestiva eserciti la colorazione, che variamente i vari materiali vanno assumendo nel corso dei secoli, è cosa oramai tanto riconosciuta quanto è riconosciuta la necessità di rispettarne le traccie. Verona specialmente può dire in ciò una parola dacchè una delle sue Arche Scaligere, e questa appunto di Can Grande, riprodotta a Ginevra come mausoleo del Duca di Brunsvick costituisce la più eloquente dimostrazione dell'asserto che la forma soltanto, se non è accompagnata dalla poetica colorazione del tempo, non basti per esercitare quel fascino che tanto pregio attribuisce alle antiche opere d'arte.

E appunto in Verona stessa per naturale inclinazione a così squisita sensibilità, artisti e non artisti, si sono commossi al pericolo che incombeva ai preziosi monumenti Scaligeri. Provvidenziale fu l'allarme da essi gettato come provvidenziale e ammirabile è lo spontaneo interessamento che essi addimostrano per la conservazione delle memorie cittadine.

Nel sopraluogo da noi compiuto, e nella successiva adunanza tenuta sotto la presidenza dell'Ill. Sig. Prefetto, noi avemmo l'occasione di assistere a dispute vivaci ma improntate da ambo le parti ad un nobile senso di rispetto per il pubblico patrimonio artistico.

Certo, come in tutte le questioni di sentimento, non sono mancate le esagerazioni. Nulla noi abbiamo riscontrato che potesse avvalorare i giusti timori suscitati dalle pubbliche polemiche e nulla nel senso vero della parola fu scalpellato, o raschiato. Le diverse parti del monumento furono diligentemente rivedute; al ferro dei vari collegamenti fu sostituito il bronzo o il rame, le parti sconnesse vennero smontate e ricomposte con opportuno senso pratico e questo criterio di lavorazione, ora arrestato alla parte superiore del monumento, avrebbe dovuto svolgersi nella più complessa mole dell'edicola sottostante e della sua parte basamentale.

Eppure, ad onta dell'affidamento che dal lato tecnico ci offre il modo di operare fin qui usato, noi non possiamo a meno di rimpiangere come perduto qualche cosa che all'occhio nostro rappresentava l'anima del vecchio sepolcro.

Non era possibile, è dover nostro il dichiararlo, esigere l'assoluto rispetto della vecchia tonalità. Il bisogno di colmare fenditure e guasti per rimuovere ogni ulteriore causa di filtrazione o di maggiori disgregamenti, impone per sè stesso qualche sacrificio, ma appunto per ciò, noi crediamo indispensabile di contrapporre a quella fatale necessità ogni sforzo perchè il sacrificio sia contenuto nei più ristretti limiti. Trasfondere negli operatori il sentimento della massima diligenza, esortarli a usar ogni scrupolosa cautela perchè, salvo sempre il principio del perfetto consolidamento, siano minori le alterazioni di colore che dovranno colpire l'occhio del riguardante, ecco quale dovrebbe essere il compito di chi è chiamato a dirigere un così delicato lavoro e noi, se codesto Onorevole Ministero ce lo consente, vorremmo avanzare una proposta perchè la dirigenza dei lavori, già così egregiamente sostenuta dal punto di vista tecnico dall'Ing. capo del Comune, abbia ad essere completata con l'aggiunta a questa di altri elementi che per naturale attitudine possano garantire l'esito dell'impresa nei riguardi artistici. Per concretare questo nostro parere, noi ci permettiamo di accennare al nome chiarissimo di Angelo Dell'Oca Bianca pittore, nonchè a quello dell'ingegnere Alessandro De Lisa, membro della Commissione Conservatrice, come quelli che, insieme all'ingegnere comunale Italo Donatelli potrebbero costituire una commissione dirigente delle opere future degna in tutto della fiducia ministeriale.

Stimiamo infine dover nostro ricordare nella presente memoria come in occasione del superluogo di cui qui abbiamo reso conto sia stata sollevata anche la questione della copertura destinata a proteggere l'arca di Giovanni Scaligero.

A questo proposito, premessa l'assoluta urgenza di un tale provvedimento, ci teniamo a dichiarare che nessuno di noi condivide l'idea sostenuta da taluni perchè una tal copertura sia fatta in cristallo e ferro, mentre approviamo invece l'idea di limitare l'opera a due lastre marmoree sorrette da apposita mensola giusta la disposizione e le misure concordate in base all'apposito modello.

La Commissione:

Antonio Dal Zotto.
Lodovico Pogliaghi.
Ettore Tito.
Gaetano Moretti, *Relatore.*

Ferrara.

A Formignana, in località Chiorane, di proprietà della Società Bonifiche Ferraresi, alla profondità di m. 1,70 fu rinvenuto un cippo funerario. Il cippo è alto m. 1,50; è in calce con un timpano al sommo ed una cornice che nel lato mediano inquadra un altorilievo in cui è scolpito un busto di donna.

Fabbrico. — Scoperta di un prezioso autografo.

Il signor Francesco Guidotti ha scoperto nel suo copioso archivio di famiglia una ricevuta autografa del pittore delle Grazie *Antonio Allegri* (così si sottoscrive) *da Coreggio* in data 1534, anno della di lui morte, riflettente un quadro che rappresenta la Madonna del *Saso* fatto per commissione di certo *Eleazzaro Omozoli* di Reggio, per il valore di 40 ducatoni.

Il pregevole autografo fa nota una scoperta insigne non trovandosi questa tela menzionata in alcun elenco delle opere di questo pittore.

Siracusa. — Museo.

Il Museo archeologico di Siracusa si è arricchito di un'egregia opera di arte greca: è un torso marmoreo leontinese di insigne bellezza anatomica, che rimonta al sesto secolo, ed è di eccellente conservazione: appartiene alla categoria dei tipi efebetici.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO IV. MILANO - Luglio 1904 N. 7.

L'Arte Toscana
studiata nei disegni dei maestri antichi

a proposito della pubblicazione di Bernardo Berenson (1)

Studiare la storia dell'arte nei disegni è cosa che equivale al lavoro di chi si applichi a sviscerare un organismo ne'suoi primi germi. Non àvvi scuola certamente che si presti ad uno studio simile meglio della fiorentina, sapendosi quanto grande fondamento essa abbia tenuto in ogni tempo nella pratica del disegno e come i suoi rappresentanti si qualifichino quali disegnatori per eccellenza. Ma il riconoscerli e classificarli a seconda della fisionomia di ciascuno non è impresa da essere tentata dal primo venuto; essa richiede una lunga preparaziene e delle disposizioni non comuni. Il Berenson, che alla erudizione ed alla tenacia dei propositi, propria della stirpe anglosassone, ha la fortuna di riunire il privilegio di aver potuto vivere da anni nell'ambiente dell'antica arte toscana, si sentì l'uomo predestinato a tentare un lavoro di tal fatta. Lavoro attraente per chi si compiace addentrarsi nelle più intime rivelazioni del passato e ad ogni modo altamente suggestivo, per la infinità di problemi che suscita e che la critica è chiamata a risolvere, fin dove le è possibile. E non per nulla vuolsi insistere sul limite naturalmente imposto all'umano sapere in materia così sottilmente ideale qual'è quello dei disegni, dove scarseggiano in gran parte dei casi gli elementi da costituire criteri sicuri per un giudizio definitivo, per cui spesse volte vogliono essere piuttosto divinati che dimostrati.

L'opera alla quale alludiamo quindi non potrà a meno di sollevare delle discussioni su varî punti, di prestarsi a diverse interpretazioni, ma nell'essenziale, giudicata spassionatamente, vorrà essere riconosciuta per un frutto ragguardevole del più recente indirizzo impresso agli studi sull'arte della rinascenza italiana.

L'autore volle dividerla in 12 parti, o capitoli, che abbracciano l'arte fiorentina nel suo sviluppo, dall'Angelico fino a Michelangelo e suoi contemporanei e seguaci. Si potrebbe chiedere perchè egli non abbia preso in considerazione le generazioni anteriori al Frate, nelle quali la pittura fiorentina già era venuta delineandosi potentemente; ma a questa domanda risponde il B. stesso nel suo preambolo, facendo presente come la ragione dei tempi ci abbia invidiato il materiale corrispondente in fatto di disegni e sieno venuti meno per conseguenza gli elementi necessari alle nostre indagini. Si limita quindi a riportare un solo esempio di un foglio tuttora conservato, da ritenersi lavoro genuino del migliore allievo di Giotto, Taddeo Gaddi. Esso trovasi nella raccolta del Louvre e si riferisce ad un affresco eseguito nella cappella Baroncelli in Santa Croce, fra il 1332 e il 1338, che si dà qui riprodotto a riscontro del disegno facsimilato nell'opera del Berenson, perchè si possano rilevare le varianti fra lo studio preparatorio e l'esecuzione (*fig. 1*).

Venendo all'Angelico, mette in guardia contro le attribuzioni troppo facili a suo riguardo — forse con severità eccessiva — indicando quale unico prodotto d'indiscutibile autenticità un foglietto ritraente in cartapecora la figura di un *Prophaeta David* del British Museum, una cosetta di squisita delicatezza infatti, ben consona a quanto ha saputo rivelarci l'amabile Frate.

Suo seguace fedele e più diretto interprete è il Gozzoli, tanto noto principalmente pei suoi mirabili freschi conservati in varie parti della Toscana. Cita di lui fra altro un disegnino grazioso del Museo di Dresda, rappresentante la cerimonia della Vestizione di una monaca, che ci piace di porgere qui riprodotto (*fig. 2*), come un esempio della ingenua e piacevole vena narrativa propria dell'autore, tutto compreso ancora della candida religiosità del serafico suo maestro.

Di Masolino e di Masaccio, i due capostipiti della pittura fiorentina del quattrocento, non rimane sgraziatamente alcun disegno da poter essere a loro aggiudicato con sicurezza, mentre qualche foglio di un altro severo artista contemporaneo, Paolo Uccello, è tuttora conservato agli Uffizi a Firenze. Importante fra altri quello concernente il condottiero Giovanni Hawkwood,

TADDEO GADDI - La Vergine presentata al Tempio *nella Chiesa di S. Croce in Firenze.*

(1) *The drawings of the florentine painters, classified, criticised and studied as documents in the history and appreciation of tuscan art, by* BERNHARD BERENSON, *with a copious catalogue raisonné and about one hundred and eighty facsimile illustrations.* — Two volumes, London, John Murray, MCMIII.

perfettamente facsimilato nell'opera del Berenson e da considerarsi come uno studio per la figura equestre che vedesi eseguita sopra una porta nell' interno di S. Maria del Fiore.

Dall' arte sua poi discende quella di un disegnatore e incisore celebrato quale fu Antonio del Pollaiuolo. Trattando di lui, ed anche in altre parti del suo lavoro, rende omaggio sincero al nostro compianto critico, il senatore Giovanni Morelli, citandolo spesso, sia per confermare i suoi giudizi, sia per modificarli, progredendo oltre quanto era riescito constatare colui che lo aveva precorso sulla sua strada. I disegni naturalmente gli porgono occasione di soffermarsi anche sulle opere eseguite sia in pittura, sia in scultura. Così in proposito dei fratelli Pollaiuoli rammenta certa tavola interessantissima acquistata dal Museo di Berlino, per meravigliarsi, come ha ben ragione, che non

Benozzo Gozzoli - Vestizione di una monaca
Disegno, nel R. Museo di Dresda.

Antonio del Pollaiuolo - David
Dipinto, nella R. Galleria di Berlino.

le venga tributato l'onore che merita, di essere riconosciuta quale opera del maggiore dei due pittori, mentre nel catalogo è data a Piero, artista di valore ben inferiore ad Antonio, che porge forme umane tutte sue speciali, da non potersi disconoscere (*fig.3*).

Importante il capitolo concernente il Verrocchio e Lorenzo di Credi, col quale si rannoda quello che tratta di Leonardo. Il nesso che corre fra gli ideali coltivati dai tre nominati è tale da rendere non del tutto agevole lo sceverare quello che è opera dell'uno da quello degli altri. Pel Vinci se non altro deve servire di norma distintiva la grande superiorità dello spirito. Per questo rispetto si potrebbe giustificare la divergenza del giudizio del Berenson intorno a certo quadretto del Louvre rappresentante l'*Annunciazione*, da quello oggi comunemente invalso, per cui viene considerato per opera di Leonardo giovane, mentre il nostro critico lo collocherebbe ad un livello un po' inferiore, ravvisandovi la mano del Verrocchio. Concorda poi col Morelli nell'assegnare allo stesso un ben noto ritratto femminile della galleria Liechtenstein, nella quale lo scrivente pure non ha mai saputo riscontrare il soffio geniale del sommo scolaro, cui dalla critica germanica viene attribuito.

D'indiscutibile autenticità sono i pochi disegni del Verrocchio riprodotti nelle tavole inserite nel testo e assai appropriati quindi a denotare il fare dell' artista, più distinto come scultore che come pittore (1).

Come lavoro assai prossimo a quelli del maestro, ma da ritenersi del suo scolaro Lorenzo di Credi, ci piace di porgere qui riprodotta (*fig. 4*) — poichè non l'ha fatto il B. — una figura di un *S. Giovanni Battista* corrispondente a quella che vedesi eseguita nel mirabile quadro della cappella de' Medici nel duomo di Pistoja (2).

Di Fra Filippo Lippi il nostro autore non ammetterebbe che tre disegni affatto sicuri, escludendo, e non senza ragione forse, quelli che gli vengono dati agli Uffizi. Nè si vorrà dargli torto nella constatazione della scarsità di veri disegni del tanto celebrato discepolo del Frate, Sandro Botticelli. Costituiscono bensì una considerevole serie i fogli già della collezione Hamilton, ora al

(1) Fra i disegni riprodotti si noti in particolar modo una meravigliosa testa di donna dagli occhi abbassati, il capo coperto da un singolare intreccio di capelli; disegno che passava per opera di scuola lombarda, fin che il Morelli vi riconobbe la mano del Verrocchio. Trovavasi allora nella raccolta Malcolm, ora nel Brit. Museum.

(2) Vedasi il giudizio riportato dal Morelli intorno a questa pala d'altare, l'origine della quale egli fa risalire al maestro Verrocchio stesso, nel suo terzo volume (pag 37) dei suoi *Kunstcritische Studien* pubblicato dal Brockhaus di Lipsia (a. 1893) dopo la morte dell'autore.

Dove apparisce giustificata una rettifica fatta dal Berenson ad un giudizio del Morelli, si è nella rivendicazione a Lorenzo di un disegno di un angelo, per quanto corrispondente ad uno di quelli scolpiti dal suo maestro pel monumento Forteguerri.

Lorenzo di Credi - Studio di un San Giov. Battista. *Museo del Louvre.*

Domenico Ghirlandaio - Ritratto d'uomo. *Disegno al Louvre.*

Museo di Berlino (completati da alcuni in Vaticano), ma rispetto a si fatta illustrazione della *Divina Commedia* fa una riserva arguta che vuolsi qui rammentare. Egli pone in rilievo il grande divario che corre tra le tendenze spirituali dell'altissimo poeta e quelle del pittore quattrocentista, per conchiudere che quest'ultimo non era l'uomo atto a rendere coi suoi magri contorni a matita le sensazioni che il lettore prova alla lettura dell'eccelso poema, soggiungendo, col ricorrere ad un felice confronto tolto dal campo dell'arte musicale, che l'impresa tentata dal Botticelli si potrebbe quasi paragonare con quella di chi si accingesse a voler rendere le armonie della *Nona Sinfonia* di Beethoven o del *Dies irae* di Berlioz con nessun altro istrumento se non con un'arpa.

Passando in rassegna le opere di Filippino Lippi, vivace disegnatore, dà lode debitamente ad un suo notevole schizzo che si conserva fra i tesori del British Museum, consistente in un primo pensiero per la grande composizione allusiva al trionfo di San Tomaso d'Aquino sull'eresia, eseguita a fresco nella cappella Carafa alla Minerva a Roma; schizzo nel quale, come bene osserva il critico, l'artista si qualifica *degno allievo del Botticelli e non ispregevole contemporaneo di Leonardo.*

Ci condurrebbe troppo per le lunghe l'entrare in discussioni qui circa le argomentazioni del nostro autore per quanto concerne il suo così detto alunno di Domenico Ghirlandaio e i pittori dal nome di Rafaellino. Dove lo scrivente non sà che dichiararsi concorde con lui, si è nel riconoscere che certo grazioso tondo del Museo Poldi (*Madonna col Bambino benedicente al S. Giovannino*) già dal direttore Bertini acquistato per opera del Pinturicchio, non è altrimenti prodotto suo, ma rivela la sua perfetta corrispondenza colla tavola agli Uffizi, proveniente da Santa Maria Nuova, firmata del nome di Rafaellino de' Capponi.

Nel capitolo che va da Alessio Baldovinetti a Pier di Cosimo occupa un posto interessante Domenico Ghirlandajo, anima fiorentina per eccellenza, che riesce spesso più vivace e spontaneo ne' suoi schizzi che non ne' suoi accurati dipinti. Dotato di qualità speciali come ritrattista, ci piace riprodurre qui un disegno del Louvre, *(fig. 5)* che in una al Berenson e al Morelli vuolsi ravvisare per fattura sua, anzi che di Lorenzo di Credi, al quale è aggiudicato a Parigi, osservando che il caratteristico modellato, il modo con cui è applicato il chiaro-scuro lo accostano interamente a tante mirabili teste introdotte dal Ghirlandajo ne' suoi affreschi (1).

Gustavo Frizzoni.

(*Continua*).

(1) Trattando di Pier di Cosimo, non si perita di aggiungere a lui, non sappiamo con quanta ragione, uno schizzo a penna per varii gruppi di Madonne col Bambino e angeli, al Louvre, (v. sua tavola LXXXV) che non avremmo così facilmente creduto da togliere a Lorenzo di Credi.

Londra. — Arte Senese.

Per iniziativa del *Burlington Fine Art Club*, si è inaugurata a Londra una riuscitissima esposizione di arte senese.

Le migliori collezioni britanniche, a cominciare da quelle reali del Buckingam Palace e di Windsor, sono state messe a contributo per formare questa esposizione riassuntiva, ma completa, di ogni ramo dell'arte sviluppatasi in Siena dal XIII secolo in poi. È specialmente bene rappresentato il XIV secolo; vi si trovano opere del Lorenzetti, del Pacchiarotto, del Fungai e di Duccio di Buoninsegna. Di quest'ultimo è esposto un prezioso trittico rappresentante S. Francesco che riceve le stigmate, trittico acquistato dal Principe consorte verso il 1850, e prestato al Burlington Club insieme con altri lavori di scuola senese dal Re Edoardo VII. La Galleria di Anversa ha prestato due « Scene della vita di Cristo » di Simoni.

Un altro quadro di Simone Martini è stato pure prestato dalla Galleria di Liverpool e rappresenta Gesù ricondotto a Maria dopo la disputa nel Tempio. Vi sono pure lavori del Berna da Siena e di Stefano Sassetta. Le arti minori sono particolarmente rappresentate da bellissime maioliche di tipo faentino. L'esposizione è stata organizzata da Mr. Langton Douglas, il quale ha scritto la prefazione dell'interessante catalogo.

La Torre in capite pontis Molendinorum di Mantova

Fra le tante demolizioni di memorie di un tempo più felice e men leggiadro, l'anno 1902 una appassionò Mantova con curioso e speciale accanimento e forse quanto nel precedente anno il decretato e compiuto sacrificio della Pusterla dei Fabri aveva appassionato Milano.

Le consuete ragioni di viabilità, unite a non so quali illuminate imposizioni militari, avevano mosso l'amministrazione comunale di Mantova a deliberare l'abbattimento di una innocente torre medioevale, ultimo ed autentico avanzo abbastanza ben conservato di antiche costruzioni che a poco a poco sono venute scomparendo travolte dalle vicende dei tempi.

Fot. G. Lanzoni.
La Torre veduta da ponente.

Stranamente una polemica si accese a freddo, quando la decisione superiore ebbe sancito la demolizione, invisa a parecchi, sia per riflessi storici che per non provata necessità. Cosicchè sul fatto quasi compiuto fiumi d'inchiostro corsero per tentare da un lato, giustificando l'abbattimento, di distruggere la storia documentata del manufatto, dall'altro per sostenere ciò che effettivamente era sostenibile.

Della parte avuta dall'Ufficio Regionale Lombardo nella questione e da me che, facendone parte, ero stato incaricato più specialmente di occuparmi della Torretta di Porta Mulina, accennerò brevemente poi: ma con me l'Ufficio fu ancora una volta da parte della stampa locale bollato dell'ormai noto marchio di gretto oscurantismo e di tutte le delicatezze fraseologiche che sono state foggiate per la ultradecennale monumentofilia.

Saremo noi dei cocciuti illusi restando ammirati di esotiche organizzazioni per la tutela dei monumenti — ritenendo come giusto provvedimento la permanenza di quella massiccia barricata all'imbocco di via Manzoni a Milano; o degli Archi dei Borsari a Verona e delle vecchie porte e mura che Firenze nuova rispetta fra le moderne costruzioni e degli informi ridicoli ruderi che a Roma precludono via Nazionale, o della tozza e sguernita porta normanna che Palermo mantiene cinta di cancelli — saremo noi degli irragionevoli sognatori, aspirando che la causa dei monumenti sia maggiormente e più largamente sostenuta.

Fot. G. Lanzoni.
La Torre veduta da mezzogiorno.

Per molti, me compreso, la torretta avrebbe avuto diritto a rimanere; per moltissimi i nostri sentimentalismi parvero ridicoli e le argomentazioni nostre furono trascurabili se non false per principio. Come epilogo di tutto il dibattito che non è il caso di riassumere, alla stessa guisa che il chiarissimo signor Stefano Davari diede per le stampe a polemica chiusa alcuni appunti sull'origine della torre demolita, verrò qui esponendo i risultati grafici degli studi da me fatti su di essa, in contrapposto alle varie asserzioni ed affermazioni altrui.

Storicamente il Davari e con forza di documenti autentici sfata due leggende: la prima, quella che la Porta Mulina fosse una cosa sola colla Porta Guglielmo, e che questa, come alcuni storici sostennero, fosse stata innalzata *in capite pontis molendinorum* perchè in un'iscrizione ricordante la famosa diga costruita il 1198 da Alberto Pitentino, fra l'altro si dice: *fecerunt pulchrum pontem portae Guilelmi.*

Infatti, egli dice, un documento del 1256, il testamento del vescovo di Mantova Giacomo della Porta, assegna che l'ospedale di S. Maria Maggiore doveva sorgere in *capite pontis molendinorum*, e non già *pontis portae Guilelmi;* altro documento comunale posteriore (1270) assegna ancora più precisamente il posto di detto ospedale con le parole: *in contrata Portu in capite pontis molendinorum versus lacum inferiorem*, e mai ci parla di Porta Guglielmo; finalmente altro documento comunale del 1285 porta come distinte due località: una *in piscaria portae Guilelmi*, l'altra *in piscarias pontis molendinorum.*

Continua il Davari a mostrare con documenti, che già nel 1285 non si trova più traccia della Porta e del Ponte Guglielmo, ma si parla di una località altrimenti designata con le parole: *seu passum vel locum cepeti* ed orientata con le altre: *versus ecclesiam Sancti Jervasii,* arguendo per felicissimo raffronto con documenti del 1261 e 1266 che identicamente orientano la Porta Guglielmo e che la fanno approdo di barche mercantie il luogo ove si soleva abbeverare il bestiame proveniente dalla *porta nuova* situata presso il non lontano convento di S. Francesco, che il *cepeto* altro non era che il sito ove sorgeva la Porta Guglielmo. Parallelamente, dimostrando come il lavoro idraulico del Pitentino potè sorgere prima della costruzione della Porta *pontis molendinorum* e quindi avere a caposaldo estremo la Porta Guglielmo, viene a spiegare non solo il già citato tratto di iscrizione, ma che la coesistenza a breve distanza di due passi da guardare essendo inutile, se non onerosa al Comune, abbia certamente condotto all'abolizione della Porta Guglielmo ed al mantenimento del *pedagium pontis molendinorum* perchè di più facile accesso e quindi di maggior concorso.

Non mi pare, per l'anzidetto, possibile il supporre che la costruzione della Porta in questo ultimo luogo non sia stata anteriore all'abolizione della Porta Guglielmo e cioè alla seconda metà del XIII secolo, perchè sarebbe un controsenso che la vigilanza comunale e la sicurezza dei gabellieri fosse rimasta deficente in luogo di transito come la testa del Ponte dei mulini, ove pedoni, carreggi e mulattieri potevano comodamente giungere, e più rigorosa invece là dove solo si poteva andar per acqua.

Il fatto in sè stesso che nel 1270 si costruisce un ospedale *in capite pontis molendinorum* porta a credere

una già avvenuta espansione della città oltre il limite segnato dalla Porta Guglielmo, sul terrapieno che evidentemente il Pitentino dovè formare lì presso per diminuire la luce della diga con la quale egli progettava attraversare il Mincio, ed infine necessità strategiche sopravvenute in quell'epoca di lotte avranno con sicurezza non fatto tardare un allargamento della difesa murata e quindi la costruzione della torre in *capite pontis molendinorum.*

Tali mie conclusioni chiosanti quelle del Davari servono in parte a dare le origini della torre e ad ubicare indubbiamente il manufatto, ultimo avanzo evidente della vecchia cinta medioevale ignominiosamente scomparsa.

Fin qui non si tratta di esame clinico di manufatti, ma di idee scritte e parlate.

Nel campo delle idee si possono avere delle opinioni, nell'esame dei fatti, gente un po' esercitata dovrebbe essere in grado anche d'escludere i dubbi, seppure i dubbi vi erano a giudicare la vetustà del manufatto.

Metto sott'occhio al lettore pertanto la riproduzione parziale del noto quadro del Morone posseduto dal comm. Benigno Crespi.

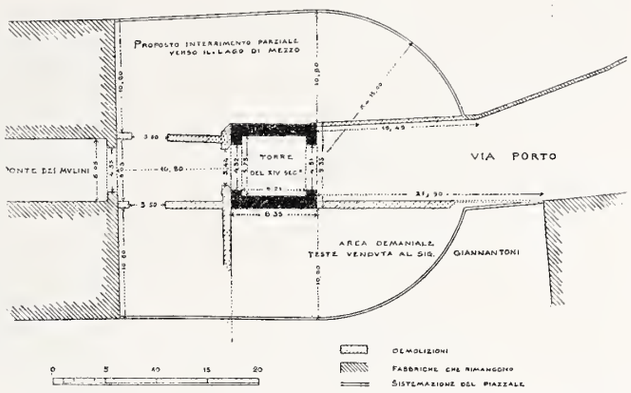
Esso ci mostra quella parte di *contrata portu* che va dalla chiesa di S. Gervasio alla *turris porte molendinorum* denotata nei su riferiti documenti. La torre presenta, come chiunque esercitato alle licenze prospettiche degli antichi pittori capisce, un evidente assottigliamento dovuto alla necessità di compendiare nei determinati confini del quadro i due ambienti principali in cui si iniziò e finì la giornata in cui i Gonzaga, con favore del popolo, introdotte in Mantova da Porta Mulina truppe assoldate, irruppero in Piazza S. Pietro (oggi Sordello), travolgendo quanti partigiani dei Bonacolsi incontrarono, e s'impossessarono del governo. La torre vi è svisata quanto la stessa fronte del Palazzo Ducale le cui arcate, finestre, merlature, sebbene smisuratamente allungate, con fedeltà meticolosa sono riprodotte in numero e tipo. L'esattezza del dipinto, provata per questa parte dopo gli scrostamenti e i ristauri compiutivi, controllabile anche da profani, poteva con coscienza far supporre che l'aspetto della torretta del Ponte dei Mulini doveva presentare in origine una disposizione di vani quali li metteva in evidenza il quadro.

Parziale riproduzione del quadro del Morone.

Ricordo di avere enunciato questa mia convinzione nella seduta della Commissione provinciale mantovana per la conservazione dei monumenti tenutasi il 27 luglio 1901 e di avere suscitato un coro di proteste alcune delle quali furono consacrate in verbale altre furono da me notate.

Si disse da taluno che la Torretta fosse una doppia riedificazione austriaca; da tal'altro che fosse un'alterazione completa dell'originaria, da un terzo che fosse un mozzicone dell'antica sopraffatta per metà da terrapieni, per metà rifatta, tanto vero che la forma dell'arco esistente differiva da quella designata dal Morone.

L'importanza storica del manufatto era stata dichiarata nulla a priori; nè le mie osservazioni generiche o speci-



fiche dell'innegabile autenticità di due fianchi antichi erano valse a fare ottenere una sospensiva al presentito voto favorevole alla demolizione.

Gli assaggi che io proponevo di far precedere a qualunque decisione furono anch'essi messi da parte per argomentazioni pressochè di questo genere: « è inutile perder tempo in ricerche perchè gli austriaci hanno aperto una feritoia per il pezzo di artiglieria rivolto verso città dunque avranno dovuto rifare »

La mia osservazione che gli archi della Torre riescivano solamente di due centimetri più stretti dell'attiguo imbocco del Ponte dei mulini e che quindi la viabilità non sarebbe stata per nulla migliorata per la demolizione della sola torre la quale in sostanza non ne formava che il prolungamento, non ebbe neppure successo. I commissari per la conservazione dei monumenti ragionavano imperturbati che, prolungamento o no di ponte, la viabilità sarebbe stata migliorata con la demolizione e qualunque progetto (1) sarebbe stato insufficiente a tal scopo.

Si parlò pure in commissione di un ufficio daziario oneroso pel comune che bisognava abolire, di una pesa pubblica da impiantare al posto della torretta, di operai disoccupati da impiegare e si conchiuse poi con argomento *ad hominem* che la torre non era un monumento perchè così aveva asserito nella sua seduta del 17 gennaio dello stesso anno la Civica Commissione di ornato.

Ricordo che, riportando allora sui caratteri di monumentalità le prescrizioni date in una nota circolare ministeriale, mi intesi arrestare di botto da un aforisma che notai fra i molti che vado raccogliendo per coltura perso-

(1) Io ne avevo presentato uno proponendo di usufruire di taluni terrapieni adiacenti alla via per dividere il transito ascendente e discendente ai fianchi della torre che così isolata poteva nei giorni di maggior traffico costituire un rifugio per i pedoni. Il mio progetto di cui unisco la planimetria costituiva l'unico modo di migliorare la viabilità la quale ancor oggi in quel punto presenta gli inconvenienti allora lamentati, non uno escluso.

nale e che del resto è anche consacrato nel verbale di quella burrascosa seduta in questi precisi termini:

" Il tal dei tali « *crede che non possa dirsi monumento un edificio a cui manchi l'elemento artistico* ». ,,

In conseguenza di tale canone, che può essere prezioso per chi studia l'arte in tutte le sue molteplici manifestazioni dalla preistorica alla moderna, a chiusura della già prolissa discussione si ebbe il voto seguente:

« *La Commissione non riscontrando nella Torre di Porta Mulina i caratteri di un monumento che per ragioni storiche o pregi artistici meriti di essere conservato, non si oppone alla sua demolizione, facendo obbligo al Municipio che, prima di metter mano alla demolizione, faccia scrostare la facciata verso la città e se del caso conservi i rilievi della primitiva struttura* ».

Tale ordine del giorno fu approvato col voto favorevole di tre Commissari e del Presidente contro uno contrario.

Orazio sol contro Toscana tutta; il quale, insieme al compianto Ispettore dei Monumenti e Scavi signor Gaspare Dall'Oca presente, come me, senza voto, alla memorabile seduta, ebbe il coraggio inaudito di sostenere contro le multiformi e serrate argomentazioni di tre oppositori, un ordine del giorno inserito nel detto verbale della seduta, che suonava in questi termini: *La Commissione non essendo edotta dalle indagini prescritte per potere giudicare se la vetustà della Torre di Porta Mulina costituisca un monumento storico, degno di essere conservato alla città, stima essere dovere suo fare tali indagini, mediante lo scrostamento di tutti i lati della torre di riunirsi poscia, per rendere una definitiva decisione.* Una sospensiva che lasciava adito a nuove e più mature riflessioni fu posposta ad una decisione movente da assurde e categoriche affermazioni, prive di basi positive, larvanti il partito preso di sostenere a priori l'insostenibile, anche se in stridente antitesi col mandato stesso inerente alla carica, sebbene onorifica, di Commissario per la Conservazione dei Monumenti.

Fin qui ancora sono parole e non fatti, sono dubbi e ipotesi, sono ragionamenti più o meno filati, più o meno logici, ma nessun fatto serio poteva condurre ad una decisione dell'Autorità Governativa, resa un po' difficile dal modo con cui la Commissione conservatrice si era pronunziata in proposito.

Se non che, nei primi giorni del dicembre susseguente a quella seduta, il Ministero da più parti pressato a pronunziarsi definitivamente sulla questione, decise di inviare a Mantova l'illustre comm. Guglielmo Calderini per esaminare attentamente il vero stato delle cose, e dare al riguardo il suo autorevole parere.

Il parere non si fece aspettare, e apparve pubblicamente sopra un foglio cittadino, *La Provincia di Mantova*, del 30 dicembre 1901 nel contesto di una lettera ministeriale diretta da Roma il 18 dicembre al Sindaco di Mantova.

Il Ministero scriveva così:

« Ora il chiaro architetto nella relazione « che mi ha presentato afferma che la Torre, « deturpata da nuove cortine di laterizio, con « nuova merlatura, finestre e cornici è ridotta « oggi una trasformazione assoluta di ciò che « era in origine, eseguita con forme estranee « ad ogni buona regola d'arte e di stile.

« A nulla poi varrebbe, aggiunge il Cal« derini, eseguire dei saggi in quelle mura « a fine di rinvenire l'antica costruzione in « quanto che non si tro« verebbero che muri in« formi in cui è collegata « la nuova cortina.

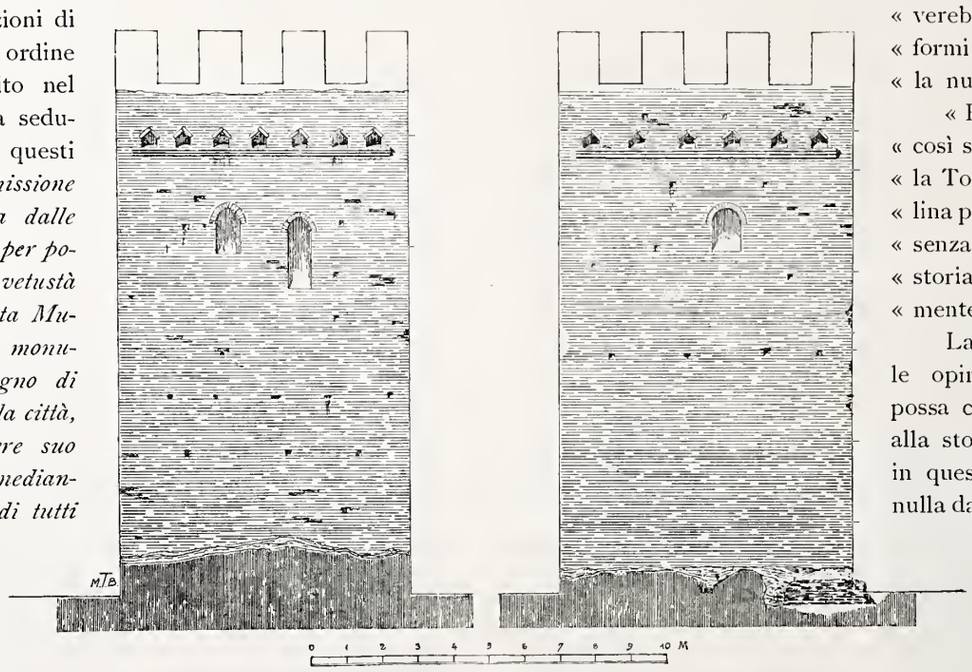
« Per queste ragioni, « così scrive il Calderini, « la Torre di Porta Mu« lina può essere demolita « senza che l'arte e la « storia ne sia menoma« mente oltraggiata ».

Lasciando da parte le opinioni su ciò che possa costituire oltraggio alla storia, perchè l'arte in questo caso non aveva nulla da fare, le asserzioni contenute nella parte di relazione che il Ministero aveva comunicato al Sindaco di Mantova avevano scosso un po' la sicurezza con la quale io avevo fino allora veduto su due lati dell'antica costruzione delle tracce di vani vecchi.

Era evidente che o da un lato o dall'altro qualcuno doveva essersi ingannato, e, data l'autorità del nome di chi era stato scelto arbitro in questa faccenda, l'ingannato dovevo esser io, quantunque, non per mia suggestione, parecchi altri più autorevoli avessero subito le stesse mie impressioni, poichè, se nei lati della Torre rivolti a mezzogiorno e tramontana le traccie di vani potevano essere dubbie, sugli altri due il contorno di altri vani antichi era

FRONTE VERSO CITTÀ

· VEDUTA DAL LAGO SUPERIORE ·



· VEDUTA DAL LAGO DI MEZZO ·

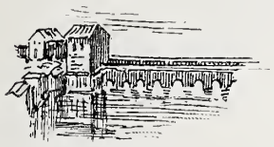
nettamente delineato. Per tanto non seppi acconciarmi ad accettare tutto e specialmente la negata utilità di assaggi che, asserita nella comunicazione ministeriale, distruggeva l'unica parte del voto della Commissione provinciale conservatrice che mi offriva il mezzo di accertarmi con maggior fondamento del *vero stato delle cose*.

Potei compiere gli studi che qui presento durante le demolizioni che il Comune iniziò come era suo pieno di ritto, senza tener conto del voto di sopra ricordato.

Un commento qualsiasi mi pare superfluo, quando si raffrontino col quadro del Morone i miei rilievi. Devo solo aggiungere che la cortina di laterizio, di cui il commendator Calderini affermò la presenza, si ridusse ad un semplice strato di intonaco e che non un vano di più, non un vano di meno trovai, che mi facesse pentire della completa fiducia riposta nel quadro del Morone. Non un particolare sfuggì al pittore nel 1498, non un particolare smentì le mie previsioni, manifestate chiaramente in Commissione Conservatrice al comm. Calderini ed a parecchi cittadini (1).

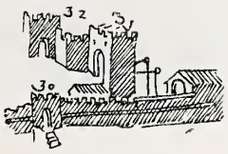
Intorno alla polemica che si scatenò da una parte armata dei giudizi della Commissione d'ornato civica, della Commissione provinciale conservatrice dei Monumenti e del comm. Guglielmo Calderini, mi limito a trascrivere, fra le tante asserzioni amene, le due seguenti, perchè il lettore si convinca che tutto può essere possibile a questo mondo.

« Nella Carta del 1575 (v. *fig. G*) si direbbe che la « Torretta di Ponte dei Mulini non sia stata designata,



(Fig. *G*).

(Fig. *H*).



(Fig. *I*).

« perchè il fabbricato sorgente nel posto della torretta ras- « somiglia ad una grossa casa coperta da tetti spioventi e « costrutti con tegole. E non siamo molto lontani dall'e- « poca del Morone. Nella carta del 1630 (v. *fig. H*) la « torretta esiste e anche qui pare più alta dell'attuale, ma « diversa da quella dipinta dal pittore » (*Provincia di Mantova*, Num. 8, del 1902).

La conclusione logica sarebbe stata che il fatto del riscontrare in tutti e tre quei documenti grafici un manufatto, in corrispondenza del sito ove sorgeva la torretta ora demolita, ne provava la reale esistenza fino dal 1498 almeno, e che dovevano attribuirsi ad imperfezione di tecnica o a trascuranza di dettaglio dei riproduttori, le differenze dei diversi esemplari.

Invece una nuovissima illazione pronunziò:

« Chissà dunque quante trasformazioni subì, o per « dirla col Calderini, chissà di quanti deturpamenti ar- « chitettonici essa fu oggetto! »

Intanto ai due facsimile a grandezza naturale che ho ricavato dalle due carte menzionate, aggiungo un terzo, ricavato da un'altra pianta di Mantova del 1628 (v. *fig. I*).

Do quindi un altro argomento che avrebbe potuto servire a rafforzare le già forti argomentazioni di coloro, i quali ritenevano sufficienti riprove alle asserite e non provate mutazioni della Torretta pochi millimetri quadrati di disegno non sempre corretto; e più comico a dirsi, nessuno si è accorto che le modificazioni procedono in senso inverso; poichè nella pianta del 1575 la torretta ha una forma diremo quasi moderna, e nelle successive del 1628 la forma più antica quale si mantenne, a mio avviso fino a quando l'I. R. Comando pensò mettervi le sue paterne artiglierie.

Le deturpazioni, le cortine aggiunte, le trasformazioni *constatate*, si riducevano alla merlatura mancante a due pilastri, appena appoggiati al muro verso il ponte, a qualche finestra antica otturata, ad una bifora moderna ricavata in un antico vano, verso città, *ad uno strato d'intonaco dato sulle due pareti di mezzogiorno e di tramontana.*

A posto erano le finestrine del piccolo granaio, intatte le nicchiette ove i gabellieri e guardiani esponevano il lume di segnale; intatti gli smaltitoi delle acque del tetto a due falde; intatta la risega ove, visibilissimi, gli incastri rettangolari delle travi maestre davano il piano del *granaio*, a posto i vecchi architravi in legno delle finestre e gli archetti tranne che in una; intatto perfino, lo sbiaditissimo affresco al disopra della porta verso città, che si vede, già sbiadito, nel quadro del Morone, e che gli Austriaci coprirono con una testa di mattoni.

Altri vide tutte queste cose, nè più nè meno di me che le misurai, sorridendo all'età lieta in cui ai quattro venti si proclamano proscritte tirannie ed arbitri, in cui già lontano il tempo del buon mugnaio di Sans-Souçi, pur tocca a quando a quando di mormorare, non persuasi, *stat pro ratione voluntas.*

ACHILLE PATRICOLO.

(1) Mi assistettero nei rilievi il signor prof. Gilioli Arturo e l'alunno murifabbro Filippini Umberto. All'assistente comunale signor Baistrocchi preposto alle demolizioni, feci osservare lo stato dei miei numerosissimi assaggi, che gli operai addetti facilitarono cortesemente.

Vico Equense. — Un'antica necropoli nel Cilento.

Nell'eseguire i lavori di sterramento per la tramvia elettrica Castellamare-Sorrento, in un fondo presso Sciano, alla profondità di circa tre metri e sotto uno strato altissimo di lapillo di epoca alluvionale, si è trovata una bellissima tomba di cemento che è rimasta frantumata dal piccone demolitore. In essa si sono rinvenuti gli avanzi di uno scheletro di giovanetto e tra questi un bellissimo anello di oro massiccio sul quale è artisticamense incisa una testa d'uomo. A giudizio di qualche studioso di archeologia pare che il sepolcro sia di molto anteriore alla storica eruzione vesuviana avvenuta nell'anno 79 dell'era volgare. E' da credersi che nel fondo del Cilento sia interrata un'antica necropoli.

La Cappella detta Sancta Sanctorum
nella chiesa di S. Vitale in Ravenna

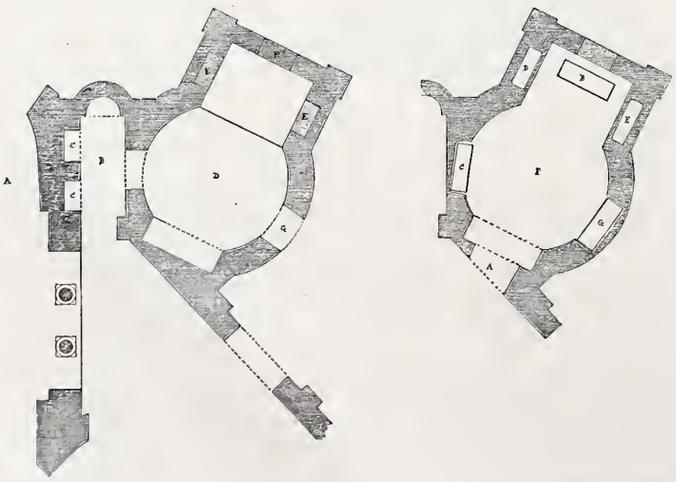
Quando nel 1731 la cappella detta *Sancta Sanctorum* fu nell'interno trasformata completamente, il suo aspetto drimitivo era già stato alquanto alterato, non così però

Sancta Sanctorum dopo i restauri.

da non conservare ancora molto dell'aspetto originale e molti degli ornamenti medioevali.

Le ricerche fatte sul luogo nell'estate del 1903 e l'esame di parecchi documenti inediti, consentono di tessere la storia di quella importantissima parte della chiesa di S. Vitale.

Sbarazzeremo subito il terreno dalle fantasticherie di certi scrittori d'arte, col fermar bene che la cappella è stata costruita contemporaneamente alla chiesa e che non è mai stata più alta di quanto è ora, come provano la vôlta, i muri, le cornici esterne. Questo diciamo perchè taluni hanno inferito dalla sua pianta circolare ch'essa non sia che un mozzicone di torre trasformato ed adattato a cappella. Questa fiaba naturalmente è mossa da coloro i quali pretendevano che la chiesa fosse primitivamente inclusa in quattro torri rotonde, come certe moschee nei minareti! A che servì in origine questa cappella? Ci sembra evidente che dovette servire di sagrestia per gli arredi,



Pianta della *Sancta Sanctorum*. — I. Pianta primitiva - II. Pianta medioevale.

pei travestimenti dei sacerdoti e per luogo di loro preghiera in preparazione della messa e delle funzioni. Infatti lo scavo praticato recentemente, tanto nell'interno della cappella, che nell' interno del corpo principale del tempio, là dov' essa corrisponde, ha mostrato che non era con esso in comunicazione diretta. Infatti il muro antico sale dal pavimento primitivo sino all'altezza della soglia della porta (II, A) praticata con taglio del muro stesso solo nel medio evo, conservata nel secolo XVI e rialzata nel 1731.

Per tal modo, in origine, la cappella dall'interno del tempio non si vedeva, e l'ottagono del muro perimetrale non appariva interrotto se non per dar posto al santuario.

Nella cappella intanto s'accedeva da due parti: dall'esterno per una porta (I, G) a sud-ovest; dall'interno per una porta corrispondente alla cella absidale di sud (I, B) dove si trovavano due nicchie (I, C-C) pel vasellame e per gli oggetti d'uso nelle funzioni quotidiane.

Una grande nicchia era a nord. Due altre minori (I, E-F) erano ai lati della piccola abside rettangolare cui si saliva per un gradino e nella quale sorgeva un altare. Di fronte, sotto la finestra, s'apriva una piccola custodia incavata nel muro e destinata forse a reliquie.

Del pavimento a mosaico (sottoposto a quello odierno della chiesa per circa m. 0.90) non resta oggi che un piccolo tratto nella nicchia a nord, dove fu poi aperta la

Frammento dell'antico pavimento in mosaico (*Fot. Galli*).

porta. Consiste in un circolo (con una crocetta in mezzo) fiancheggiato da due rombi, e in qualche poco dell'ornamento che si svolgeva nella parte circolare.

Rispetto alla decorazione delle pareti è facile dedurre dalla traccia d'alcune grappe, che erano rivestite di marmo.

Su quella della vôlta invece non si ha certezza alcuna. Varii frammenti di mosaico parietale confusi al pietrisco di scavo condurrebbero a pensare che fosse appunto ornata di mosaico, ma può anche darsi ch'essi derivino da altre parti del monumento e magari della città, e che fossero portati in quella cappella frammisti al materiale di riempimento, allorchè se ne rialzò il piano.

***

Quando da sacrestia fosse tramutata in cella sepolcrale e dedicata a S. Nazario o ai Ss. Nazario e Celso, non possiamo dire. Al tempo dell'Agnello, ossia nella prima metà del secolo IX, vi si trovavano già i corpi degli ar-

civescovi Ecclesio, Ursicino e Vittore; e perchè egli potesse credere che vi fossero stati sepolti subito dopo la loro morte, convien pensare che vi fossero da buon tempo, forse da un secolo o due. Ad ogni modo troppe e troppo evidenti sono le prove che in origine essi furono sepolti altrove. Lo stesso sarcofago di S. Ecclesio (di cui riparleremo) è d'assai posteriore alla morte di lui, e posteriori

Avanzi del sarcofago dell'arcivescovo Ecclesio. (*Fot. Ricci*).

dovevano pure essere, rispetto alla loro morte, le altre due arche di S. Ursicino e di S. Vittore stando alla vecchia descrizione della *Sancta Sanctorum*.

L'Agnello scrive di S. Ecclesio: « *Sepultus est in ecclesia beati Vitalis martiris, infra monasterium Sancti Nazarii ante altarium, in medio loco iuxta corpus hinc beati Ursicini antistitis et inde beati Victoris* ». E di S. Ursicino: « *Sepultus est in basilica beati Vitalis martiris ante altarium Sancti Nazarii* ». Finalmente di S. Vittore: « *Sepultus est in ecclesia Sancti Vitalis in framonasterium Sancti Nazarii iuxta prædecessorem suum* ».

La prima delle tre citazioni definisce il posto delle tre sepolture: quella di S. Ecclesio in mezzo; ai due lati quelle di S. Ursicino e di S. Vittore. E così infatti erano ancora nel 1731, senonchè l'arca di S. Ecclesio era stata inclusa (non sappiamo quando) dentro all'altare, laddove si trovò nel 1581.

Ma oltre alle sculture dell'arca di S. Ecclesio e a quelle indicate per gli altri due sarcofagi dalla descrizione ricordata, sono prove della tarda trasformazione della sacrestia in sepolcreto i seguenti fatti. Per far posto all'arca di S. Ursicino (a sinistra entrando) si lacerò rozzamente il muro sconciando gli stipiti dell'arco che metteva nella cella absidale. Così per far posto all'urna di S. Vittore si fece altrettanto nell' arco d' ingresso a sud-ovest. Inoltre divenendo impraticabili i due archi per l'imbarazzo di tali urne, si chiusero all' esterno con un muretto che li trasformò in nicchie (II,CG). Ora è da notare che uno dei muretti esiste ancora e si mostra esternamente costrutto con materiale vecchio, ma con calce diversa perchè fra la ghiaia non contiene più mattone tritato. Sullo stesso muricciuolo all' interno si vede inoltre un affresco del IX secolo malandato, esprimente *S. Pietro con le chiavi* fra S. Apollinare e Martino arcivescovo di Ravenna morto nell'816.

Allora, naturalmente, prima di tappare le due porte coi due sepolcri, si forò il muro della nicchia a nord e vi si aprì la porta (II, A) che mise la cappella in comunicazione diretta con la loggia della chiesa. E che allora il piano fosse rialzato di m. 0.90 circa, è provato, come abbiam visto, dal muro antico rimasto intatto sotto l' alta soglia della porta e dagli stipiti dell'arco ad est, non tagliati per la stessa altezza, nella parte inferiore, e conservati anzi per sostenere, come base di fondamento, l'arca di S. Ursicino (II, C).

Dal lato opposto (II, G) i piedritti dell' arco furono tagliati sino al basso perchè, prima di porvi il sarcofago di San Vittore, vi fu inserta e seppellita una rozza cassa di macigno, rimpiccolita nell'interno con muratura, perchè potesse sostenere meglio quel sarcofago, che infatti vi fu poggiato sopra.

Finalmente nel muro sottoposto alle nicchie laterali all'altare furono scavate a forza di scalpello due sepolture (II, D-E) in una delle quali fu chiuso il corpo di Domenico prete (II, E).

D'allora sino al 1731 le trasformazioni non furono molte.

Nel secolo XVI si rifece il pavimento di vari marmi, si chiuse la finestra di fronte per far posto al quadro di Francesco Longhi, a' cui lati si aprirono due minori finestrelle, e si trasformò l'altare.

Quando si dedicasse ai Ss. Gervasio e Protasio e la si chiamasse *Sancta Sanctorum* non ci è noto; certo i due titoli, che sono relativamente moderni e forse del sec. XV, per alcun tempo si confusero col vecchio dei Ss. Nazario e Celso (1).

***

Riassunti così i lavori e le variazioni fatte successivamente nella *Sancta Sanctorum*, sarà più facile tener dietro al senso dei documenti inediti di cui ci limitiamo a

Pitture bizantine sul sepolcro di S. Vittore (*Fot. Galli*).

(1) Rossi, 169; Fabri, 361.

riferire i brani necessari al nostro studio aggiungendo poche altre considerazioni.

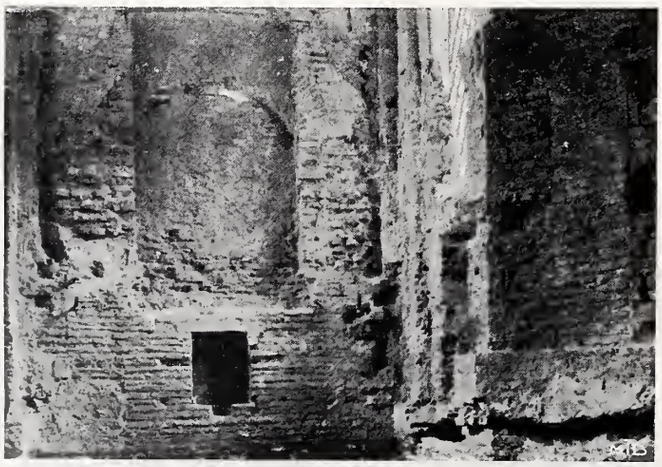
Dai passi riprodotti dell'Agnello abbiamo che la cappella nel sec. IX conteneva già i sepolcri dei tre arcivescovi nominati e che era dedicata a S. Nazario (1).

Nicchia a nord lacerata per aprirvi una porta (*Fot. Ricci*).

Del secolo XV troviamo due ricordi.

Nella *Descrizione di S. Vitale* trascritta sopra pergamena custodita nella biblioteca di Ravenna s'indica nella *Sancta Sanctorum* il sepolcro dell'arcivescovo Martino. Forse la sua effigie dipinta, come abbiamo visto, nella nicchia a destra, indusse l'anonimo scrittore in quell'opinione.

Un chiosatore del *Libro pontificale* dell'Agnello, che il Bacchini crede del secolo XV, aggiunge che un altro famoso sepolcro si trovava allora nella *Sancta Sanctorum*, quello dell'Esarca Isaaccio, che poi fu portato fuori della chiesa, presso la porta minore, ad est (2). Le sue parole



Abside con gli avanzi della finestra e la nicchietta per le reliquie, prima dei restauri. (*Fot. Galli*).

(1) Troviamo inutile riferire le parole degli altri scrittori che si limitano a indicare la *Sancta Sanctorum* come luogo di sepoltura d'Ecclesio, d'Ursicino e di Vittore. Diversi ricordano anche come esistente qui « un pozzo che nel sottoposto pavimento ritrovasi e si crede ripieno di corpi di Santi Martiri ».

Negli ultimi scavi non se n'è rinvenuta orma.

(2) Il corpo d'Isaaccio fu messo in un'arca non fatta per lui, ma vecchia d'un buon secolo. Le sculture infatti la dimostrano del sec. VI se non del V.

Girolamo Rossi (Hist. Rav. 202) scrive già nel sec. XVI: *Cuius sepulchrum ex marmore præ foribus D. Vitalis adhuc superest.*

Gerolamo Fabri (*Memorie Sagre di Ravenna* - Venezia, 1664, pag. 364) lo dice « fuor della porta minore ».

sono queste: « *In ipso monasterio S. Vitalis in cappella quae dicitur Sancta Sanctorum est quædam arca; scriptæque sut quædam literæ grecæ* » e continua riferendo latinamente l'iscrizione relativa ad Isaaccio (1).

Un atto inedito del 14 novembre 1581 apre la serie dei documenti. In esso è scritto che, volendo l'abate Giulio da Verona costruire nella *Sancta Sanctorum* un nuovo altare « *seu iam constructum resarcire, et in pulchriorem formam reducere* » ordinò che si disfacesse il vecchio; ma mentre se ne levavano le lastre apparve « *unum sepulcrum marmoreum quippe magnum, et optime incisum habens in medio faciei anterioris unam crucem satis patentem et a sinistro latere hoc nomen litteris maiusculis incisum vi-*

Esterno della *Sancta Sanctorum* prima dei restauri (*Fot. Galli*).

delicet ECCLESIVS EPISCOPVS » Il resto del documento riguarda la ricognizione del corpo d'Ecclesio.

La pala dell'altare con la *Madonna adorante il putto*, detta la *Madonna di Reggio*, fra le *Ss. Giustina e Scolastica*, fu compiuta da Francesco Longhi fra il 1598 e il 1599. Un maestro Cristoforo ne fece la cornice e un maestro Vincenzo, veronese, la dorò (2).

Non parleremo d'altri minori lavori o descrizioni di reliquie, riserbandoci quasi esclusivamente alla parte monumentale.

Nel 1704 Giovanni Toschini ne rifece la porta in sasso d'Istria (porta rialzata e riparata con l'architrave

(1) *Liber pontificalis* ediz. del Bacchini (Modena, 1708) II, 40 — ediz. dell'Holder — Egger (Hannover, 1878) 319.

(2) Arch. Com. Rav. *Libri di S. Vitale*, N. 1074 (214, 221, 229, 242, 249, 257, 261, 266, 268) e N. 1076 (1 e 7).

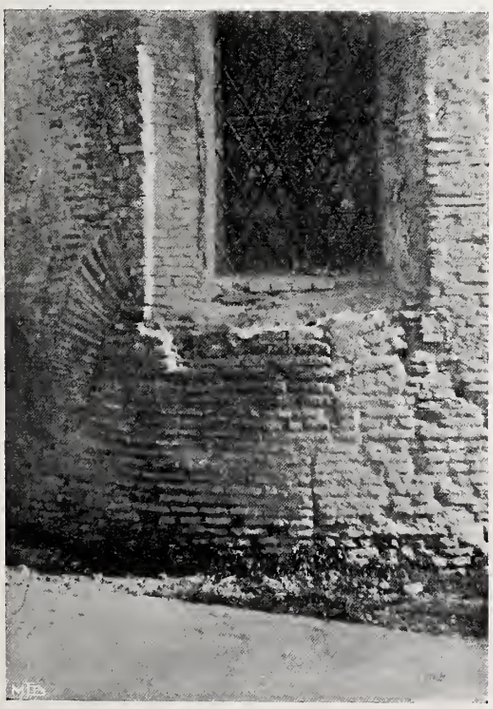
nuovo, una trentina d'anni dopo) e Matteo Cantarelli la cancellata di ferro battuto (1).

Così arriviamo al 1731, all'anno cioè in cui si *massacrò* questa notevolissima parte di S. Vitale, tagliando l'arco della nicchia a nord, e la vôlta a sud, forando i muri per aprire tre grandi finestre rettangolari, scalpellandoli per profilarli di modanature o per inserirvi zoccoli lesene e cornici, tagliando la vôlta dell'absidetta per rialzarla e tutto mascherando con pessimi stucchi di Pietro Martinetti.

Benedetto Fiandrini attribuisce il progetto di tanta trasformazione o meglio di tanta ruina all'architetto riminese Francesco Buonamici (2). Veramente la capacità a commettere simili reati in lui, demolitore della vecchia basilica ursiana, era vigile e pronta; ma i documenti stanno a scagionarlo per quanto riguarda la trasformazione generale della *Sancta Sanctorum*.

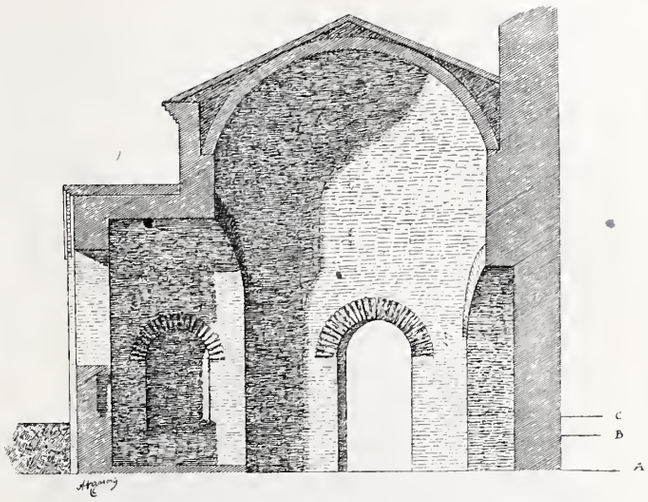
Mentre infatti un documento del 20 gennaio 1732 ci prova ch'egli fornì il solo disegno del nuovo altare, due altri documenti provano che il disegno della cappella fu eseguito da Lorenzo Gallegati. Il primo del 23 novembre 1731 comincia: « È stato determinato... di rinnovare la cappella... con farla alzare a proporzione per fare un altare e renderla in forma speciosa al pari di quella della B. Vergine quanto all'architettura, ma sarà superiore per l'altezza *conforme il disegno fatto da Mastro Lorenzo Gallegati*, fatto considerare anche da altri periti, ecc. (3).

Ma dei lavori d'allora abbiamo parlato anche troppo. Solo è prezioso qui riferire le descrizioni che si hanno dello stato della cappella avanti che si cominciassero i tanto biasimati lavori.



Avanzi dell'entrata a Sud-Ovest prima dei restauri (*Fot. Ricci*).

(1) Arch. Com. Rav. - *S. Vitale*, N. 1114 (329, 336).
(2) *Annali Ravennati*, III. 63.
(3) Arch. Com. Rav. - *S. Vitale*, n. 604, c. 34 e 35.



Spaccato della *Sancta Sanctorum* nel primo aspetto.
A. Piano antico — *B*. Piano della Chiesa — *C*. Piano della strada.

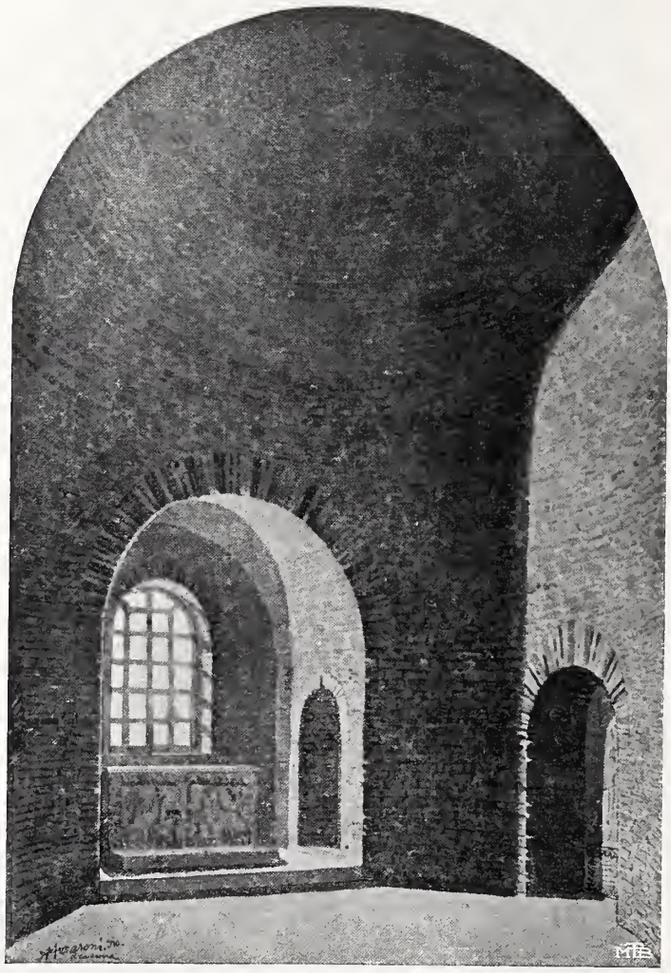
Il Fiandrini narra: « Alli 10 di dicembre (1731) furono levate le tre arche di marmo, che eran riposte in certe nicchie nella cappella dei Ss. Nazario e Celso, ora detta *Sancta Sanctorum* nella chiesa di S. Vitale, e sotto quella di S. Ursicino si è ritrovato un altro deposito col coperchio di marmo greco, in cui erano due teste, con ossa di morti, senza alcun segno, nè nome, e furono lasciate nello stesso luogo facendovi sopra il muro ad effetto di rinnovare la detta cappella ». A questo, segue il racconto dell' apertura delle arche dei tre arcivescovi e della ricognizione delle loro ossa, racconto che sarebbe lunghissimo riferire tanto su quello che su altri documenti.

Passando al 6 febbraio 1732 il Fiandrini continua: « Nella suddetta cappella sotto la finestra a sinistra dell'altare si è ritrovato un altro deposito con una tavola di marmo greco, in cui era scolpita la seguente *testuale* iscrizione: † *In nomine patris et filii et spiritum sancti hic requiescit in pace Dominicus presbiter deserviens basilicæ sancti Vitalis martyris et si quis hunc sepulchrum violaverit partem abeam cum Juda traditorem et in die .udicii non resurgat partem suam cum infidelibus ponam* (1). Dentro al detto deposito leggevasi ✝ *Dominicus* † e li altri caratteri che erano di pittura trovaronsi corrosi dal tempo e dall'umido ».

Più minutamente ce la descrive un anonimo (forse il Padre Ginanni) in una *Relazione della Cappella detta Sancta Sanctorum* conservata fra i manoscritti della Classense: « Era dunque questa cappella nella forma seguente: Aveva una porta di marmo, sopra la quale a caratteri d'oro si leggeva *Sancta Sanctorum* con ferriata ornata d'ottone. La sua figura era rotonda, e dirimpetto si scorgeva lo sfondo di una piccola cappella, la mensa dell'altare era l'urna di S. Ecclesio di marmo greco rozzamente lavorata secondo l' uso di quei tempi: aveva nella facciata una gran croce, dalle parti due pavoni rivolti col capo verso la medesima, dopo di essi due palme con frondi e frutti una per parte. Dal lato destro si leggeva † ECCLESIVS EPISCOPVS, e dall' uno e l'altro lato si vedeva la seguente croce ✠. Il coperchio terminava in un angolo ottuso e sopra gli angoli, alla base, si alzavano quattro morioni...

(1) Gli errori di questo testo latino si riscontrano veramente sul marmo.

Sopra l' altare eravi la tavola di Francesco Lunghi... In *cornu Evangelii* di questa cappelletta eravi una finestra. Ma nel mezzo della grande cappella entro un arco antico si vedeva un' urna antica di marmo greco per la maggior parte sepolta nel muro all' altezza di un piede agrimensorio sopra il livello del pavimento, che racchiudeva il corpo di S. Ursicino arcivescovo... La figura del coperchio corrisponde a quella della porzione di un cerchio, il lavoro liscio, toltone nel mezzo una croce simile a que-



Ricostruzione grafica della *Sancta Sanctorum* (*A. Azzaroni, dis.*)

sta ✠ e dal lato destro si vede la iscrizione † VRSICINVS EPISCOPVS. Dall' altra parte in *cornu Epistolæ*, destra dell'ingresso, contro a quella di S. Ursicino stava l'urna di marmo greco di S. Vittore arcivescovo. Era questa col coperchio di figura simile al precedente ed aveva nella facciata tre croci nel seguente modo † ✠ † e dal lato destro oltre la incisione † VICTOR EPISCOPVS aveva una croce come pure nel lato sinistro, posta nel muro sotto un altr' arco simile all' opposto; sopra questa urna eravi una finestra ».

Dopo aver parlato dell'esame interno di tali sarcofagi, l'anonimo continua: « In occasione poi di cavare dai muri le urne e formare nuove finestre si sono osservate le seguenti cose, che si pongono per più chiara cognizione dello stato antico di questa cappella, e di corpi di altri che in essa riposano. Stava, come si è detto, l' urna di S. Vittore entro il muro sotto un antico arco, e questa levata che fu, si scoprirono antiche pitture, che ricopriva ma parte guaste dal tempo e da calcina imbiancate non lasciano distinguere ciò che rappresentassero. Sotto questa urna al piano del pavimento si ritrovò un'altra urna sotto l'arco antico. Le due facciate erano di granito orientale, ed i lati di pietra cotta, o sieno mattoni, ricoperta da una lastra di marmo greco... Nella piccola cappella, in *cornu Epistolæ* dovendosi formare una nuova finestra si bucò il muro ed apparve un arco pure antico... nel quale, al piano del pavimento, riposavano l'ossa d'un altro cadavere e perchè la lunghezza sua era maggiore dell'arco, perciò tagliarono il medesimo da ambe le parti per renderlo capace del corpo suddetto: questo arco pure a somiglianza dell'altro si profonda. In *cornu Evangelii*, dirimpetto a questo arco, vi è il suo compagno, che fu tagliato per formarvi la finestra, ed in quella occasione il dì 6 febbraio 1732 si scoperse un altro tumulo ricoperto da una lastra di marmo greco... sovra la quale eravi la seguente iscrizione... » E qui lo scrittore riferisce l' iscrizione di Domenico prete già riprodotta in una citazione precedente.

***

Ed ora, sulla scorta di così preziose testimonianze tutte provate dalle ultime ricerche fatte nel monumento, alla R. Sovrintendenza dei Monumenti di Ravenna è riuscito facile il ristauro della cappella. Si sono riparati tutti i muri a muover dalle fondamenta, accomodati gli archi laddove sono stati scalpellati e infranti, ricostruita la vôlta della piccola abside della quale restavano gli *attacchi*, riaperta l'antica finestra di fronte, murando le tre aperte ne' fianchi con istrazio del muro, e rifatto il tetto — si è messo, in poche parole, in pieno assetto tutta la cappella com'era in antico, salvo a rispettare la conservazione dei resti medioevali non periti nel massacro del 1731, durante il quale l'arca di S. Vittore fu distrutta, quella di S. Ursicino trasformata in altare, così da non esser più riconoscibile, e quella di S. Ecclesio divisa in lastre usate per riparazione degli scalini del presbiterio della chiesa dove furono trovate nel 1899.

Per ciò, mantenuto chiuso l'arco a sud-ovest, che mette all'esterno, per conservare le pitture bizantine frescate nell'antico muricciuolo (se pure un giorno non si vorranno staccare e portare su tela) si è ricomposta con gli avanzi l'arca d'Ecclesio come altare di fronte nell'absidetta, proprio là dove fu già trovata, si è ricollocato a suo posto il marmo con l'iscrizione di Domenico prete e si è riportato dal Museo il sarcofago dell'esarca Isaaccio.

Si tratta insomma di un ristauro della più grande semplicità, libero da ogni studio di rinnovamenti e d'imitazioni, fatto sulla sola scorta di ciò che si sapeva e con ciò che restava.

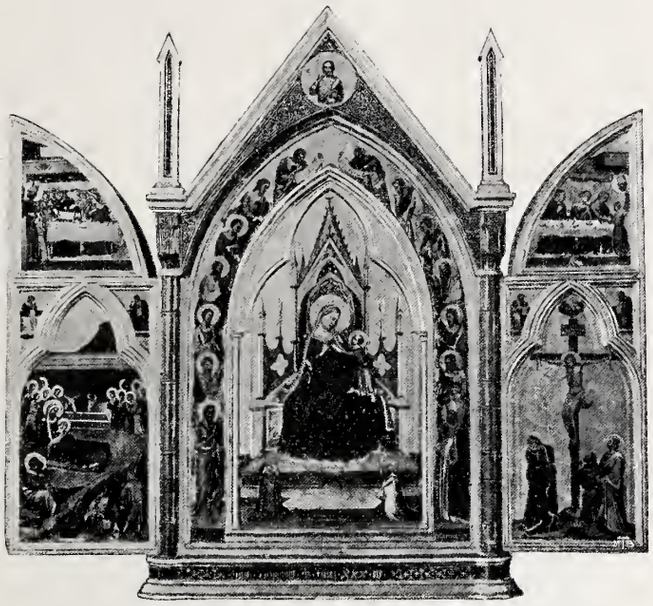
CORRADO RICCI.

È uscito l'atteso fascicolo dell'ITALIA ARTISTICA diretta dal Prof. Cav. **Ferrario**. Esso comprende i numeri 13-14-15 e contiene sei tavole a colori in formato di lusso, riproducenti: *Il Monumento a Barnabò Visconti — Il fiume Adda a Paderno — Il Castello di Cannero* sul Lago Maggiore — *Il Cortiletto nel Castello di Poppi — La Rocca d'Angera* sul Lago Maggiore — *La Porta di S. Maria Maggiore* in Bergamo. Abbonamento annuo L. 30.00. Ciascun numero L. 5.00. Dirigersi allo Stabilimento **Menotti Bassani & C. - Milano.**

Corrieri Artistici

FIRENZE

Il signor Cav. Lamberti, Commissario dell'Orfanotrofio del Bigallo e il Comm. Corrado Ricci direttore delle R. R. Gallerie di Firenze si sono accordati per formare un nuovo piccolo museo, radunando alcune opere d'arte sparse per i locali dell'istituto



FIRENZE - Tabernacolo con la Madonna, la Crocifissione e la Nascita di Gesù di BERNARDO DADDI (*Loggia del Bigallo*).

del Bigallo e del convento di S. Onofrio. Così se ne sono riunite circa una ventina tra pitture e sculture in due belle stanze situate sopra la loggia del Bigallo, decorate alcuni anni addietro in stile trecentesco dal compianto prof. G. Bianchi, dalle finestre delle quali si ha miglior agio di poter vedere da una giusta distanza le statue del campanile di Giotto.

L'opera più importante della collezione è un piccolo tabernacolo di Bernardo Daddi, il quale, sebbene un po' ritoccato e molto inverniciato, rimane pertanto uno degli esemplari più completi, meglio conservati di tal genere. È molto importante per la storia dell'arte del trecento fiorentina di confrontare questo tabernacolo datato 1333 (se la data non è rifatta!) coll'altro quasi simile di Taddeo Gaddi nella Pinacoteca di Berlino datato del 1334; vi sono le stesse composizioni e quasi direi le stesse figure con pochissime varianti, ma le arie dei volti, lo stile dei panneggi e la forza delle movenze sono tanto differenti quanto le nature dei due artisti. Questo tabernacolo fu già illustrato e riprodotto nella pregevole opera del Cav. B. Supino sull'*Arte Pisana*.

Un'altra tavola importante sebbene non altrettanto ben conservata è un tondo colla *Madonna tra angeli e Santi* di Jacopo del Sellaio in una splendida cornice dell'epoca.

Del massimo interesse artistico e storico è un *Crocifisso* in tavola del sec. XIII, non dei più grandi, ma certo dei più fini di colore e dei meglio conservati dell'arte che precedè Cimabue.

Dal convento di S. Onofrio, detto anche di Foligno in via Faenza, celebre per le opere d'arte che già lo decorarono e di cui restano ancora interessanti vestigia, proviene un busto del *Redentore* in terra cotta dipinta, della scuola del Verrocchio; testa piena di carattere e molto prossima a quella del *Cristo* di Orsanmichele. Menzionerò da ultimo un bel *Cristo porta croce*, che sotto un denso strato di vernice e di sudiciume sembra celare un'opera magistrale del Sodoma.

Altre pitture di scuola toscana dei secoli XIV, XV e XVI e poche sculture di marmo e di legno completano questa piccola raccolta, che si potrà facilmente visitare unitamente alla cappella, che racchiude le splendide sculture di Alberto di Arnoldo e la predellina di Ridolfo del Ghirlandaio, e alla Sala delle Udienze decorata di affreschi del secolo XIV, mediante una lieve tassa, il cui provento andrà a benefizio dell'orfanotrofio unendo così l'interesse dell'arte a quello della beneficenza.

* * *

Nel medesimo tempo le nostre gallerie si vanno arricchendo di nuove importanti opere d'arte. Già al tempo del direttore Comm. Ridolfi furono condotte le pratiche per l'acquisto della celebre tavola della Chiesa della Calza, rappresentante il *Crocifisso con cinque Santi*, pittura assai ben conservata della giovinezza del Perugino, con probabile collaborazione del Signorelli.

Egli acquistò pure per la Galleria degli Uffizi una graziosissima tavola rappresentante una *Natività* e attribuita a Filippino Lippi, che per quanto fine d'espressione e d'armonia di colore, mi sembra d'una mano altrettanto meno esperta e sicura nel disegno, quanto più abile e calda nella pittura di paesaggio. Il prof. Ridolfi fece pure trasportare nel Museo del Bargello la splendida lunetta di Luca della Robbia di via dell'Agnolo, che non ha ancora trovato un adeguato collocamento.

Ora il nuovo direttore delle Gallerie Fiorentine Comm. Corrado Ricci continua questo nobile avviamento, iniziando la sua novella carica coll'acquisto d'un ignoto gioiello dell'arte umbra, una preziosa *Madonna tra varii angeli* di Bartolommeo. Caporali, le cui opere sono altrettanto rare quanto soavi e interessanti per la fusione, che in esse si vede dell'arte monumentale fiorentina, coll'intimo sentimento dell'arte umbra. Questa tavola è d'una conservazione perfetta e d'un'armonia di colore vaghissima che adesso vie più si gode nella nuova cornice, così bene intonata di forme e di doratura.

Un'aggiunta importante al non ricco corredo di quadri bo-

FIRENZE - Madonna e Angioli del Caporali (*Galleria degli Uffizi*).

lognesi del seicento in Firenze è una figura di un *Santo Benedettino* di Guido Reni, pittura vigorosa e lucente, come poche di questo autore, che più rivaleggia coi contemporanei spagnoli.

Anche la raccolta degli autoritratti si è arricchita dell'autoritratto di Francesco Galli detto il Bibbiena, che qui si mostra pittore dopo della sua fama come architetto e decoratore.

Intanto anche per il Museo del Bargello il nuovo direttore Cav. Supino ha dato prova del suo buon gusto coll'acquisto d'un bell'esemplare di scultura policroma senese, presentato all'Ufficio d'Esportazione. È una statua in legno dipinto rappresentante forse la *Vergine Annunziata*; e stata assegnata al

Firenze - Madonna col Putto (*Galleria degli Uffizi*).

secolo XV, ma conserva ancora molte impronte del secolo precedente, massime nell'intensità dell'espressione e nella violenza della posa, che fa pensare alle figure di Ambrogio Lorenzetti.

***

Mi sembra interessante di render noto ai lettori della *Rassegna*, che presso il Cav. Corsi in via Valfonda a Firenze si trova un'altra tavola di Giovanni Francesco da Rimini da aggiungere al numero di quelle che Corrado Ricci ha pubblicato in due suoi pregevoli articoli della *Rassegna d'Arte* (anno II, N. 9 e anno III, N. 5). È una ripetizione con poche varianti della *Natività*, del Museo di Bologna, colle figure disposte nel senso contrario. Le molte superficiali attinenze colle note composizioni di Fra Filippo Lippi fanno attribuire a questo detta tavola dal proprietario. Ma chiunque ha studiato colla scorta dell'articolo del Ricci le opere di Giovan Francesco riconoscerà facilmente le forme allungate, i panneggi stentati, il paesaggio tolto dai monti di S. Marino, colla solita chiesetta rossa, le nuvolette arricciolate e stese alla veneziana del maestro Riminese, che fonde in uno stile misto una certa secchezza di forme di scuola emiliana colla bruna dolcezza del colorito umbro.

Carlo Gamba.

MONDOVÌ. — Le torri del Santuario.

Nel giornale *La stella di Mondovì* si è letta la notizia che « l'Amministrazione di quel Santuario preoccupata del deperimento rapido e perfino pericoloso a cui si avviano i quattro campanili nella parte interna, ha dato mandato agli ingegneri Ceppi, Ferranti e d'Andrade di studiare il da farsi e compilare l'opportuno progetto e preventivo ». Ora ognuno sa che la costruzione dei campanili è moderna e che sino a non molti anni indietro non si vedevano che due torri senza guglia ai lati della facciata. Il nuovo lavoro non valse che a coprire e ad affogare la cupola, cosicchè Corrado Ricci sin dal novembre 1890 scriveva che « la Madonna di Vicoforte, dopo aver fatti tanti miracoli, doveva anche far quello di rovinare le parti aggiunte ». Purtroppo il *miracolo estetico*, se non si provvede subito, può mutarsi in una reale gravissima disgrazia. Noi raccogliamo intanto il voto del comm. Antonio Botto colonnello del Genio il quale ora dichiara « conveniente demolire del tutto la parte aggiunta sulle torri, che un tempo si ergevano così eleganti dai fianchi della facciata principale, e necessario ridurre alla medesima altezza del cornicione esterno del tamburo della maestosa cupola l'altro campanile aggiunto sul fianco a nord della facciata che guarda ad occidente, lasciando intatto il vecchio campanile attiguo al Convento perchè in esso da più di due secoli stanno le armoniose campane e perchè non può in alcun modo guastare la grandiosità dell'edifizio trovandosi quasi nascosto fra il tempio maestoso e il chiostro. Quanto poi al modo più adatto per coronare le torri così ridotte a conveniente altezza, gli sembra che sarebbe da adottarsi il tipo a forma tondeggiante del cupolino del celebre Francesco Gallo ».

VARIETÀ.

Ancora di un ritratto erroneamente dato a Zenale.

Nel fascicolo n. 6 della *Rassegna d'Arte*, si accennava ad un articolo del signor Herbert Cook nel *Burlington Magazine* (maggio 1904) dedicato a Zenale quale ritrattista. L'autore si sforzò di dimostrare, fra l'altro, l'assurdità di una tradizione antica la quale assegna al Crivelli un ritratto femminile, dal Cook ritenuto opera di Bernardino Zenale.

Non vi è in questo ritratto neppure una traccia dell'arte veneta, e così il signor Cook ritiene che il nome tradizionale si riferisca con ogni probabilità non al pittore, ma alla persona rappresentata che dev'essere, secondo lui, la rinomata Lucrezia Crivelli. Tale teoria però, difficilmente si potrebbe sostenere, come già osservò la *Rassegna* stessa, confrontando il ritratto con quello della *Belle Ferronière* generalmente considerato, e con piena ragione, come il ritratto della Crivelli.

Non è nostro intento di occuparci qui della questione se quel ritratto, di un modellato durissimo, abbia relazione con le opere, tanto diverse fra loro, che il Cook ora attribuisce allo Zenale; solo ci permettiamo di domandare se, parlando di un pittore Crivelli, non è possibile vi siano stati altri di quel cognome all'infuori degli artisti conosciutissimi delle Marche. Non potrebbe darsi che in quel ritratto abbiamo un saggio di un pittore dimenticato, cioè di Francesco Crivelli milanese, al suo tempo « stimato valente nella pittura » e ritenuto inoltre « il primo nel fare i ritratti »?

Il Moriggia, dal quale rileviamo tali notizie, aveva parentela colla nobile famiglia del Crivelli ma non pare che il nostro artista appartenesse a quella stirpe. I suoi meriti però vengono lodati dall'autore non solo nella sua *Nobiltà* (Lib. V, p. 277, ed. 1595), ma pure nella sua *Historia dell'Antichità di Milano* (Lib. I, Cap. LX, p. 289, ed. 1592), dove ci insegna che « Francesco Crivelli è stato il primo nel far ritratti ».

Sotto questo aspetto, il ritratto della collezione Newall acquista un'importanza nuova e speciale e ci permetterà forse col

tempo di ricostruire la personalità artistica di un lodato ritrattista milanese antico, già da secoli dimenticato e le cui opere sono fin qui rimaste del tutto ignote.

COSTANZA JOCELYN FOULKES.

***

Un Ex Libris Italiano con data « 1601 ».

Dopo la pubblicazione del bellissimo volume del Bertarelli sugli *Ex Libris* italiani, il numero dei collezionisti di questi graziosi ricordi di biblioteche in gran parte scomparse, è notevolmente aumentato fra noi: tanto che un bibliografo, il Conte Emilio Budan, autore di una Bibliografia degli *Ex Libris*, sta ora preparando un manuale di indirizzi dei Collezionisti italiani.

Agli intellettuali raccoglitori di questi preziosi documenti storico-bibliografici, credo fare cosa utile e gradita pubblicando un importante *Ex Libris*, rimasto finora sconosciuto e del quale, nelle collezioni italiane esiste forse solamente l'unico esemplare da me posseduto. Ne risparmio ai lettori la descrizione, perchè

piú utile sarà loro, di vederlo qui riprodotto in *fac-simile* ridotto ad un quarto dalle sue dimensioni originali.

E questo *Ex Libris* è notevole per varie ragioni:

1.° pel nome del titolare, un illustre anconitano, del quale dò più innanzi qualche notizia;

2.° per la incisione interessantissima e firmata da un *Giovanni Maria Corona:* di questo Corona non trovo cenno, forse è fratello di Lionardo Corona da Murano (n. 1561, m. 1605).

3.° per la data: 1601!

Nell'opera sua pregevole, il Bertarelli ha un indice cronologico degli *Ex Libris* italiani con data. Il più antico che egli conosca, appartenuto *probabilmente* ad una famiglia italiana, ma ignota, è contraddistinto dal motto: « Pasco mia mente di sì nobil cibo » ed ha la data « 1622 ». Il primo che porti il nome di chi l'ha usato è di Andrea Biscioni, Provinciale dell'Ordine dei Predicatori per la provincia Romana, ed ha la data del 1623. L'*Ex Libris* di *Giovanni Battista Ferretti* porta la data del 1601, precede dunque di 22 anni i suoi confratelli fin'ora conosciuti.

La famiglia Ferretti, originaria di Ravenna, trapiantata in Ancona da Giulio Ferretti, e fregiata dal titolo comitale di Castel Ferretto dal papa Bonifacio IX, diede alla patria molti uomini, che la onorarono coll'ingegno e col valore. Fra questi fu *Giovanni Battista* figlio di *Gerolamo*, il titolare del nostro *Ex Libris*. Il Feroso (1) ci fa sapere che *Giovanni Battista Ferretti* fu giureconsulto e letterato. Esercitò la magistratura nelle provincie della Marca, della Romagna, e dell'Umbria; sostenne parecchie onorevoli ambascierie e prese parte al lavoro per la preparazione degli *Statuti Anconitani* pubblicati da Astolfo de Grandis nel 1556: Stampò in Venezia nel 1587 « *Repetitiones variae in jure civili* » e nel 1602 « *Consiliorum seu responsorum libri duo* ».

Egli fu letterato ed appartenne all'*Accademia dei Catenati*, alcune sue rime si leggono fra quelle edite da Girolamo Zoppio in Bologna, dal Benacci nel 1567. L'opera però alla quale il Ferretti dedicò principalmente le sue cure cioè la versione delle Elegie di Properzio, non venne stampata. A testimonianza del Lancellotti che ebbe occasione di vedere il manoscritto secondo che leggesi nella *Biblioteca Picena*, essa era divisa in tre volumi, il primo dei quali col titolo elegantemente miniato, conteneva la versione dell'antico poeta; gli altri due volumi, comprendevano il testo latino con le erudite annotazioni fatte dall'autore. Ma di questo manoscritto non si ha più nuova. Esso andò perduto (2), come tutta la biblioteca del Ferretti, nè mi fu dato sapere quando, nè come. I lettori si accontentino delle poche notizie che ho potuto raccogliere.

LUIGI BATTISTELLI.

POLEMICA

Parma - E basti con la diatriba sul Correggio!

È dover nostro d'imparzialità e norma giornalistica, accogliere le parole di persona direttamente o indirettamente chiamata in causa, ma ad evitare che la discussione sui quadri del Correggio diventi la guerra... dei trent'anni, intendiamo, con questa lettera del sig. Antonio Grande, chiusa da parte della *Rassegna* ogni discussione in proposito.

On. Direzione della « Rassegna d'Arte ».

« La questione dei quadri del Correggio a Parma potrebbe « benissimo ritenersi esaurita, come conclude nel numero di « giugno la *Rassegna d'Arte*, nel senso che gli all'armi e le ac« cuse del *S. Girolamo* e della *Madonna della scodella* furono « ricondotti alle giuste proporzioni. Ma dalla circostanza che « riusciva facile scagionare da qualsiasi responsabilità chi ebbe « molti anni or sono a dirigere la Pinacoteca di Parma non era « lecito ritrarre senz'altro la occasione per addossare le respon« sabilità con quella facilità di cui ha dato prova il sig. profes« sore Laudadeo Testi nella sua lettera a pag. 90 del numero « di giugno, là dove accusa di negligenza e di arbitrio una per« sona che, pur non essendo nominata, non può a meno di es« sere identificata nel sottoscritto.

« Ora a me basti di affermare, nelle stesse colonne che ac« colsero le accuse a mio carico, la persuasione di aver operato « sempre colla doverosa sollecitudine per gli interessi a me af« fidati, quand'anche si voglia, come dice il Testi, considerarmi « semplice scrivano: nella quale persuasione mi confortano i « giudizi, anche di recente riconfermati, di persone autorevoli cui « debbo attribuire maggior valore di quanto possa accampare il « sig. Testi . . .

« Con particolare ossequio

« ANTONIO GRANDE ».

(1) C. Feroso, Ancona. In-12 Ancona, Morelli 1883.

(2) O più probabilmente passò ad arricchire qualche privata raccolta straniera.

Bibliografia

La piazza del Castello di Milano.

= Non si può pensare alla pubblicazione di qualche nuovo documento intorno al Castello di Milano, quest'antica gloriosa rocca della Casa Sforzesca, senza che in mente ricorra il nome di chi al Castello stesso volle restituita l'antica dignità di linee: l'architetto **Luca Beltrami**. È sua infatti anche l'ultima pubblicazione relativa al secolare monumento, che entro l'anno in corso presenterà compiuto tutto il prospetto anteriore, con le due torri d'angolo, l'altissima torre centrale e la merlatura. Trattasi di una breve pubblicazione, elegantissima, al solito, e fatta in occasione delle recenti nozze Gnecchi-Chiesa, e quindi fuori commercio col titolo *Il decreto per la piazza del Castello di Milano* (22 agosto 1492). Il Beltrami mette stavolta in luce il decreto di Lodovico Maria Sforza, col quale provvede ad ampliare la piazza davanti al Castello, in guisa da renderla adatta a permettere la vista della torre centrale, a cui in quell'epoca il Bramante aveva già aggiunto l'originale coronamento. Ma altre ragioni spronavano il Duca ad abbattere le case sorgenti di contro e quasi addosso al Castello per ricavarne una piazza; e il Beltrami avanza l'ipotesi che principalissima fosse quella di ivi innalzare la statua equestre di Francesco Sforza, alla quale già nel 1492 Leonardo attendeva da molti anni. Fatalmente il modello di tale monumento « che sarà gloria immortale — scriveva Leonardo stesso — e eterno onore... della inclyta casa Sforzesca » servì di bersaglio ai balestrieri di Guascogna dopo che il Castello cadde ignominiosamente in potere dello straniero. Così furono allora mozzate le due torri laterali per piazzarvi le artiglierie e dopo poco più d'un ventennio cadeva in rovina (1521) anche la torre centrale che ora sta per risorgere, dedicata alla memoria di Umberto I.

Mancano memorie sincrone relative alla esecuzione del decreto ordinante l'apertura della piazza ed alla misura che essa avrebbe avuto; ma il Beltrami pensa che l'apertura di essa sia in realtà avvenuta; e nel *Codice Attantico* v'ha un piccolo schizzo del nostro Castello con davanti una piazza rettangolare al cui asse principale corrisponde perfettamente l'attuale via Dante aperta nel 1889.

Se il divino Leonardo potesse levar il capo dalla tomba, vedrebbe ad ogni modo che la piazza adesso c'è, circondata da edifizi d'un'architettura molto commerciale e borghese, e che al monumento da lui modellato per Francesco Sforza si è sostituito un monumento molto più moderno e consono al gusto che corre,

= *Gazette des Beaux Arts,* maggio. **Georges Lafenêtre** ha un primo ed interessante articolo *Sui primitivi francesi* ora esposti al Louvre. **Pierre Baudin** scrive pure un primo articolo sul *Salon* del 1904, mentre **E. Male** conchiude il suo studio sul *rinnovamento dell'arte per mezzo dei misteri alla fine del Medio Evo* e **Louise M. Richter** in una sua corrispondenza dall'Inghilterra illustra alcuni quadri italiani che figuravano alla Esposizione invernale della *Royal Academy*, a Londra. Vi troviamo la descrizione di una *Madonna* e di una *Annunciazione* di Filippo Lippi, appartenenti a Lord Methuen, di una *S. Famiglia* (proprietario Mr. E. P. Warren) del figlio Filippino, di una *Vergine che adora il Putto* (prop. Mr. A. E. Street) di Pier di Cosimo. La signora Richter menziona inoltre una *S. Famiglia* e una *Madonna* del Sodoma, un'opera del Cima appartenente a Mr. W. C. Cartwright ed altre di minore importanza. **Pierre Marcel** tratta in questo numero di una delicata pittura del Watteau che trovasi nel Museo di Dijon. Menzioniamo ancora: **Camillo Pissarro** di Th. Duret, **G. B. Isabey** di F. de Mély, e **Rembrandt** e l'iconografia francese al XVII secolo di S. Scheikevitch.

= Pubblicazioni dei fratelli **Alinari** di Firenze.

Il risveglio degli studi artistici trova in Italia editori che si possono considerare veri mecenati, in quantochè azzardano grandi spese in magnifiche edizioni, senz'ancora potersi fidare d'un numero d'acquirenti sufficiente a *coprirle*. Tra questi mecenati mettiamo i fratelli Alinari, i quali, in due mesi soltanto, hanno pubblicato tre notevoli e ricchi volumi oltre a diversi opuscoli.

L'opera di maggior mole e importanza è il libro di **I. Benvenuto Supino** sull'*Arte pisana*, il quale, per la speciale competenza dell'autore sul bell'argomento, deve necessariamente richiamare l'attenzione degli studiosi. L'arte pisana è piena ancora d'incognite e di problemi, e la parola d'uno che se ne occupa con amore da tant'anni non può essere che ascoltata col maggiore interessamento.

Il volume è diviso nelle tre essenziali parti dell'arte: architettura, scultura e pittura: breve e sintetica la prima; assai diffuse le altre due, nelle quali sono discusse le questioni della patria e della derivazione artistica di Nicola Pisano, e delle pitture del Camposanto con ricchezza di particolari e d'acume.

Magnifico soggetto ha trattato **Andrea Moschetti** nel suo libro *La cappella degli Scrovegni* e *gli affreschi di Giotto in essa dipinti*, e anche adattato al suo temperamento d'artista e di letterato. Dalla storia dell'anfiteatro a quella della chiesetta, dalle notizie sugli Scrovegni a quelle su Giotto, dall'esame tecnico e artistico de' suoi affreschi alla loro significazione morale, l'autore trae varietà di materia e vivo interesse.

Non esclusivamente artistico è il volume di **Edoardo di Fonseca** sui *Castelli Romani*, ma non da disinteressare gli studiosi e gli amatori dell'arte anche per la bellezza delle illustrazioni e del paese descritto con vivacità ed entusiasmo.

Tacendo d'altre minori cose, finiremo ricordando l'opuscolo d'**Osvaldo Böhm** *L'église de St. Georges des Esclavons a Venise et tes peintures de V. Carpaccio.* L'autore descritte le storie di S. Giorgio, di S. Trifone e di S. Girolamo dipinte dal Carpaccio per la chiesa dei Dalmati a Venezia, ne spiega i soggetti e, dietro un attenta disamina afferma che sono tutte e unicamente opera del grande pittore, sia che mostrino ai nostri occhi le magnificenze della vita veneziana, sia che ci rivelino scene più intime e severe, come nel S. Girolamo che medita nella solitudine della sua cella. *c. r.*

= La raccolta delle monografie artistiche del Bell si è accresciuta di due buoni volumi, quello di **Ethel Halsey** su *Gaudenzio Ferrari* e quello di **Edward Mc Curdy** su *Leonardo*, due volumi però di diversa indole, perchè mentre il secondo è di carattere sintetico, il primo è di ricerca originale e d'amplificazione. Ad ogni modo i due volumi corrispondono a due bisogni reali, perchè mentre per Leonardo conveniva sbarazzare il terreno dalle troppe attribuzioni incerte ed erronee, traendo dalla presunta produzione sua *il troppo e il vano*, per Gaudenzio conveniva allargare la cinta delle ricerche.

L'autore del *Leonardo* riduce coraggiosamente le opere del maestro; ma di fronte alla *Vergine delle Roccie* di Londra titubа, e il suo amor proprio d'inglese non gli consente di cancellarlo dall'elenco dei dipinti leonardeschi in favore totale di quella del Louvre. Registrandole ambedue dà saggio d'una condiscendenza che poteva estendere all'*Annunciazione* degli Uffizi, come anche poteva considerare che l'*Adorazione dei Magi* degli stessi Uffizi non si può veramente chiamare un *cartoon*, ma un quadro su *tavola* già preparato in seppia e pronto per la coloritura. Così sarebbero da notare alcune deficienze, nella bibliografia, un po' sensibili come ad esempio l'omissione d'ogni accenno allo studio del Croce sopra un *Canzoniere d'amore per Costanza d'Avalos*, (Napoli 1903) dove sono pubblicati due madrigali e sei sonetti del poeta Irpino, contemporaneo di Leonardo, in lode d'un ritratto di Costanza fatto dal celebre artista.

Il volume della signorina **Halsey** su *Gaudenzio* è frutto di lunghe e pazienti ricerche, e qualche piccola menda, che chiameremo ortografica, non pregiudica certo alla bontà del libro, il quale dimostra che l'autrice ha saputo penetrare nel sentimento del suo pittore, il quale è per noi il più forte campione dell'arte lombarda. E la stessa scelta dei dipinti riprodotti, la bibliografia (nella quale era da aggiungere lo studio d'**Antonio Massara** sull'*Ancona di S. Gaudenzio* in Novara, inserito nella *Lettura* del settembre 1903) la buona disposizione cronologica e l'elenco sulle opere, mostrano che la diligenza e la coscienza della ricerca sono state messe a servizio d'un ragguardevole acume critico. *c. r.*

MENOTTI BASSANI & C. Editori — BATTISTA BIASSONI *responsabile.*

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano
Caratteri appositamente fusi dalla Ditta NEBIOLO & C. - Torino - Milano - Genova.

Milano. — La loggia degli Osii.

Questo antico edificio fatto costrurre da Matteo Visconti nel 1314, essendo Podestà di Milano Scoto di San Gemignano, aveva subìto attraverso i secoli dei deturpamenti e delle barbare mutilazioni. Fortunatamente però, malgrado tali danni certamente non lievi, la bella costruzione in marmo bianco e nero, dalle eleganti arcate, dal caratteristico balcone detto per l'uso a cui era destinato, *Parlera*, aveva conservato nell'insieme le sue linee originarie, onde non doveva riuscire difficile con un savio quanto prudente restauro il rimetterla nel suo pristino stato. E difatti Luca Beltrami, a cui stanno sempre a cuore i gloriosi monumenti della sua città, promoveva nel 1897 una sottoscrizione cittadina per ridare alla loggia la sua antica forma: i fondi raccolti non essendo sufficienti, l'opera minacciava di non iniziarsi, quando la contessa Scanzi Osio ebbe il generoso pensiero di assumere a suo carico il rimanente delle spese necessarie, e ciò per onorare la memoria del compianto suo consorte il generale Osio già comandante la Divisione di Milano.

Il 16 di giugno di questo anno l'opera di restauro, eseguita sui disegni degli architetti Borsani e Savoldi venne inaugurata in presenza delle autorità cittadine ed il monumento ricomparve in tutta la bellezza delle sue linee. Ora non ci rimane che ad augurare che il palazzo di rimpetto alla loggia degli Osii venga esso pure rimesso in onore e sottratto ai continui deturpamenti, alle vandaliche manomissioni le quali, come giustameule scriveva il Beltrami, sono uno scandalo in una città civile come Milano.

Da un articolo del Beltrami togliamo questa parte sostanziale sul monumento:

« Anche di recente si tornò a sostenere la tesi che la Loggia degli Osii sia opera eseguita in due distinti periodi, ad un intervallo di circa centocinquant'anni; e gli indizi sui quali si volle appoggiare tale asserzione, possono, a primo aspetto, ingannare. Un esame minuto delle caratteristiche nello stile e nella decorazione di tutto l'edificio e più ancora l'esame della sua struttura esclude però tale ipotesi, accertando una completa unità organica in tutte le parti del monumento: dal punto di vista architettonico l'essere le arcate del portico terreno a tutto sesto acuto non può costituire un argomento per riconoscervi la necessità di un intervallo di tempo nella costruzione delle due parti, giacchè durante i secoli XIII, XIV e XV l'arco a sesto acuto venne frequentemente adoperato contemporaneamente all'arco a pieno centro; così noi vediamo associate le due forme di archi nel portico terreno dello stesso Palazzo della Ragione, di contro alla Loggia degli Osii, ed anteriore a questa: le vediamo associate nel grande cortile del Castello di Pavia, dove la disposizione si trova invertita, essendo a piano terreno l'arco acuto e a primo piano l'arco a tutto sesto; le ritroviamo ancora nel secolo successivo, nel Castello di Milano, nella Certosa di Pavia, in molti altri edifici del periodo Sforzesco. Anche la mancanza di correlazione fra lo scomparto delle arcate della Loggia degli Osii e la suddivisione del parapetto della stessa Loggia in una serie di riquadri contenenti le targhe con emblemi ed imprese araldiche, non può comprovare una modificazione di concetti in un'epoca che non si preoccupò neppure della corrispondenza verticale fra le finestre e le aperture nei vari piani di uno stesso edificio. Di maggior conto si presenta invece l'altro argomento della esistenza nel parapetto della Loggia, di targhe recanti imprese e sigle sforzesche, riferentesi a Bianca Maria ed al figlio Galeazzo M. Sforza, il che accennerebbe a qualche lavoro eseguito durante il dominio di questo duca. Ma anche questo indizio perde ogni efficacia quando si abbia a rilevare come le imprese sforzesche colle relative sigle G.M. B.M. risalenti al periodo 1466-68 in cui Galeazzo M. tenne il Ducato colla madre, siano state scolpite in rientranza dal piano originario delle targhe, il che non lascia dubbio che quelle imprese sforzesche hanno sostituito altre imprese più antiche, che si trovano in origine scolpite in rilievo sulle stesse targhe, e dovevano riferirsi a Matteo Visconti. Ora non è improbabile che durante il breve periodo della Repubblica Ambrosiana, tali imprese attestanti un dominio che si considerava abbattuto per sempre, siano state abrase per lasciare solo sul parapetto la croce del Comune alternata cogli emblemi delle sei porte della città; il che spiegherebbe come, ripristinato il Ducato, Bianca Maria ed il figlio Galeazzo M. abbiano voluto riporre al fianco degli emblemi del Comune, quelli del dominio ducale. Fu questa l'unica variante che nella Loggia degli Osii dovette essere apportata durante più di tre secoli; ancora aperta e col coronamento intatto doveva trovarsi nel 1644, quando un violento incendio distrusse il vecchio edificio della Scuola Palatina che sorgeva di fianco, recando qualche danno alla testa di nord-ovest; la ricostruzione delle Scuole, secondo lo stesso disegno già adottato dal Seregni per il Palazzo dei Giureconsulti, e che si progettava di svolgere lungo tutto il perimetro della piazza Mercanti, venne a chiudere l'arcata di risvolto ed a mascherare la cantonata della Loggia murando alcune imprese ed una metà della lapide dedicatoria del vecchio edifizio. Pochi anni dopo erano le colonne del portico terreno che per il loro deperimento minacciavano la sicurezza dell'edificio, per cui dovettero essere sostituite con pilastri in granito: ed anche il coronamento, che l'incendio del 1644 ebbe di certo a danneggiare, venne a quell'epoca rimaneggiato alle due testate rispettando solo le nove nicchie corrispondenti alle tre arcate centrali della Loggia; il secolo XVIII era a sua volta chiamato a lasciare la propria traccia su quella fronte: nel 1729, dietro istanza degli impiegati alla dispensa regia delle lettere, ossia ufficio postale che aveva sede nella Loggia, venne innalzato un barocco coronamento per accrescere decoro alla sottostante statua della Vergine: ma il danno maggiore doveva capitare nella seconda metà del secolo XVIII quando le cinque arcate della Loggia vennero barbaramente murate e suddivise con muri trasversali ed impalcati in dieci camerette d'abitazione; allo scorso secolo era riservato infine il còmpito di distruggere la scala esterna e di vedere chiuse completamente anche le arcate del portico terreno ».

Milano. — Per la riforma della facciata del Duomo.

Gli Amministratori della Fabbrica del Duomo, si riunirono per esaminare il lavoro della Commissione, incaricata, coll'ordine del giorno 22 giugno 1903, di studiare un miglior modo di coronamento della facciata del Duomo; in conseguenza del legato De Togni: infatti le condizioni miserande di detto coronamento richiedevano che venisse rifatto, presentando un vero pericolo statico, e venne nominata una Commissione artistica tecnica, affinchè studiasse un coronamento da sostituire all'attuale, perchè, trattandosi di rifare, non dovevasi fare opera deficiente di carattere.

La Commissione fu così composta: architetto Mazzocchi, presidente, architetto G. B. Borsani, segretario, ed architetti Luca Beltrami, Cesabianchi, Pogliaghi, Moretti e scultore Carminati.

La Commissione ritenne di estendere i suoi studi alla intera facciata, serbando solamente intatta la zona inferiore colle cinque porte così dette pellegrinesche, allo scopo di mostrare come il coronamento proposto si adatti anche alla facciata rifatta in stile archiacuto.

La Commissione della Fabbrica fu unanime nel lodare senza restrizioni il progetto presentato; però, secondo gli antecedenti voti, deliberò di approvare per l'esecuzione il solo coronamento, nulla toccando del resto della facciata; e incaricò la Commissione di raccordare la facciata esistente al nuovo coronamento che migliorerà sensibilmente l'effetto del monumento.

Questo coronamento costituisce quella riforma parziale nella quale deve essere impiegato il fondo De Togni. La facciata non sarà mai sottratta agli occhi dei cittadini, tranne temporaneamente in quelle parti superiori del coronamento che man mano verranno eseguite.

Scavi italiani all'estero.

La missione archeologica italiana, continuando gli scavi nella Villa Micenea di Haghia-Eriada, ha scoperto una necropoli di età più remota di quella già remotissima trovata nei palazzi di Festo e Cuosso.

Il centro del sepolcro è formato da una tomba circolare che ha addossate numerose camerette tutte riempite da centinaia di scheletri ammassati. Tra le suppellettili funerarie è notevole una serie di sigilli in steatite e avorio, che sembrano segni di riconoscimento dei cadaveri. I sigilli hanno un'impronta simile ai sigilli egiziani anteriori alla dodicesima dinastia.

Assortimento
Ricchissimo
di Caratteri
e Fregi
Ultima Novità.

P. Albé & Figlio

Premiata Fonderia Tipografica

Milano
Corso Vigentina N. 50-52

Malattie nervose

Gabinetto di Elettricità Medica

MILANO - Via S. Andrea, 11

Direttore Dott. CARLO LURASCHI

VISITE e CURE dalle 10 - 12 alle 3 1/2 - 6 pom. tutti i giorni meno la Domenica

ELETTRICITÀ - MASSAGGIO

Doccie - Bagni di luce - Raggi X, ecc., ecc.

CURE SPECIALI { per togliere le macchie della pelle
per la paralisi pausale
per l'asma

Stabilimento Artistico
per le riproduzioni Fotomeccaniche.

DIPLOMA D'ONORE, TORINO 1898 — MEDAGLIA D'ORO, PARIGI 1900

FONDERIA DI CARATTERI E FABBRICA DI MACCHINE

DITTA NEBIOLO & C. = TORINO

SOCIETÀ IN ACCOMANDITA PER AZIONI - CAPITALE L. 3.000.000 INTERAMENTE VERSATO

Impianti di Tipografie in brevissimo tempo

750 Operai — 150 Cav. di forza

Filiali: MILANO - GENOVA - PARIGI - BUENOS-AYRES

"APOLLON" in 15 gradazioni

Matite nere finissime per Artisti, Ingegneri ed Architetti * * * * * * *

In vendita presso le principali Cartolerie.

Chiedere sempre la Marca di fabbrica (2 martelli incrociati)

JOHANN FABER - Norimberga.

Premiato in tutte le Esposizioni.

KOH-I-NOOR

Matite nere finissime in 16 graduazioni

per Artisti, Ingegneri ed Architetti

Specialità delle premiate Fabbriche di L. & C. HARDTMUTH

(Vendonsi nelle principali Cartolerie del Regno)

Esposizione Universale Parigi 1900 GRAND PRIX la più alta onorificenza

BUDWEIS-VIENNA

La presente Rassegna è stampata con Inchiostri della Casa CH. LORILLEUX & C.

Anno IV. - N. 8 Milano: Agosto 1904

RASSEGNA D'ARTE

DIREZIONE:

GUIDO CAGNOLA — FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI — CORRADO RICCI

Sommario:

GUSTAVO FRIZZONI: L'Arte Toscana studiata nei disegni dei maestri antichi a proposito della pubblicazione di Bernardo Berenson *(con cinque incisioni) continuazione e fine.* — ROGER E. FRY: La Mostra d'arte senese al Burlington Club di Londra. — ACHILLE PATRICOLO: Gli arazzi del Duomo di Mantova *(con sei incisioni).* — ODOARDO GARDELLA: La Loggia del Giardino dei Portuensi a Ravenna *(con tre incisioni).* — B. BERENSON: Scoperte e primizie artistiche. — I. E.: Corrieri Artistici *(con una incisione).* — AMBROGIO ANNONI: Bibliografia *(con tre incisioni).* — Cronaca.

Abbonamento annuo:
nel Regno 10 *Lire*
per l'Estero Lire 11.

Direz. e Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI E C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1 *Conto corrente colla Posta.*

Cronaca

Roma. — Le navi del lago di Nemi.

Dal progetto di legge presentato alla Camera dei deputati, per il ricupero delle navi romane sommerse nel lago di Nemi, leviamo i seguenti articoli:

Art. 1. Il governo del Re è autorizzato a stipulare una convenzione con la Società Nemorense. per il ricupero delle grandi navi romane, sommerse nel lago di Nemi, e per la cessione di esse e della relativa suppellettile archeologica allo Stato.

Art. 3. Il prezzo di vendita allo Stato delle due navi, sistemate nel Museo Nemorense, e della suppellettile archeologica che sarà ricuperata, è stabilito in L. 500.000. Il pagamento sarà fatto in cinquanta annualità, di L. 10.000 ciascuna.

Art. 5. Il Museo Nemorense verrà consegnato al Governo dopo venticinque anni dalla sistemazione delle navi nel Museo stesso. In questi primi cinque lustri, le tasse di ingresso verranno per intiero devolute alla Società Nemorense.

Art. 7. Il governo del Re, è pure autorizzato a dare corso alla convenzione stipulata già col signor Eliseo Borghi per l'acquisto dei bronzi decorativi e di quanto egli ricuperò dalle due navi nel 1895, per il prezzo convenuto di L. 128.000. La Società Nemorense anticiperà le dette L. 128.000, e ne avrà dal Governo il rimborso in 50 quote uguali, al tempo stesso delle annualità di cui all'art. 3.

Roma. — Scoperta.

Nel rimuovere al Pantheon l'altare del 1700, al posto del quale sorgerà la tomba definitiva di Re Umberto, l'architetto Sacconi ha scoperto entro una parete un'altro *splendido altare del 1400*. Sovra di esso si trova un bellissimo affresco rappresentante *l'Annunziazione*, dovuta ad Antoniazzo Romano. Naturalmente l'affresco rimarrà sopra la tomba del Re.

Faenza. — Un mosaico romano.

Nel circolo S. Bernardo, a Faenza, scavandosi per le fondamenta di un nuovo fabbricato, fu rinvenuto un piancito di mosaico che, secondo i periti, appartiene all'epoca Romana.

Ora si procede con ogni cura al suo isolamento dalla terra.

Casale. — Ricupero del quadro di Macrino d'Alba della Badia di Lucedio (1).

Avvenne in questi giorni, in seguito ad indagini che è qui superfluo di ripetere, il rinvenimento nella privata Cappella episcopale di Tortona, della bella ed importante *pala dell'altar maggiore* dell'*Abbazia di Lucedio* presso Trino, di mano del capo scuola della pittura piemontese *Macrino d'Alba*. e colla data del 1499, di cui si lamentava da tempo la scomparsa e che tenevasi come irreparabilmente perduta per l'arte.

Manca, a dir vero, la cornice originaria del dipinto in cui leggevasi i distici:

Hannibal Illustris Ferrati Montis Et Ingens
Commendatarius, Nobile Fecit Opus
Hoc Fieri Pictor Macrinus Natus in Alba
Auxilium Pinxit Contribuento Deo
1499 V Septembris.

riportati dall'Irico nella sua Storia di Trino del 1735, ma le tre tavole, disgiunte da tempo nell'Episcopio di Tortona e che ritenevasi a torto di autori diversi, veggonsi colà in ottimo stato e riunite, danno le dimensioni di una Pala-trittico di m. 1,50 di larghezza per un'altezza di m. 1,45.

Nello scomparto centrale, d'alquanto più largo (cent. 60) dei laterali (cent. 45) sta dipinta sotto due angeli che tengono levata una corona, la Vergine Maria col bambino benedicente in grembo, e i due putti angelici che veggonsi ai suoi piedi suonando l'uno la mandola e l'altro la cornamusa, sono pressochè dell'identico disegno di quelli della celebrata ancòna di Macrino d'Alba della Certosa di Pavia, del 1496.

Su un cartello vicino a quegli angeli il chiaro pittore vi lasciò espresso il proprio nome e la data: MACRINVS D'ALBA FACIEBAT, 1499, e sulla fascia ricorrente nel basamento del trono della Madonna, la sigla colle lettere H, N e B ripetuta in mezzo ad ornati a palmette identifica in modo indiscutibile quella pittura come di provenienza della Badia di Lucedio.

È noto infatti come l'Annibale dei Paleologi di Monferrato, divenuto Commendatario nel 1485 di quel Cenobio e morto poi nel 1513, ordinò egli stesso quella pala dell'altar maggiore di San Gennario di Lucedio al pittore Macrino nell'anno 1499, e riesce quindi altamente comprovante per l'identificazione del dipinto, oltre all'egual data, la circostanza che vi risulti espressa più volte la sigla monogrammatica di cui Annibale soleva valersi, e che l'Irico riproduce col bulino nella *Dissertatio* preposta alla di lui opera citata.

E notisi che vi è palesemente anche quella lettera B sempre figurata negli stemmi Paleologici e nelle monete, significante Bisanzio.

Aggiungasi a ciò che nel compartimento di sinistra di quel trittico, parimente visibile nella cappella episcopale tortonese, appare effigiato nel pomposo abito di color rosso paonazzo a larghe pieghe di Protonotario-apostolico ordinario, lo stesso Commendatario Annibale insignito di quell'alta carica precisamente come riferisce l'Irico, e chi lo presenta alla Madre di Dio è il vescovo domenicano, Sant'Agostino di Trau in Dalmazia, del quale Lucera conserva le spoglie e di cui era grande la divozione nella seconda metà del XV secolo.

Egregiamente disegnata la figura del Precursore nello scomparto di destra, ricorda essa in tutto, ma appar migliore ancora quella consimile di San Giovanni nella grande pala di Macrino d'Alba dell'Accademia di Torino dell'anno 1498.

Siamo dunque di fronte, in un all'ancòna a foggia di trittico della pinacoteca di Torino, ad una delle più pregevoli opere dell'insigne scolaro del Foppa e maestro di Gaudenzio Ferrari, Macrino d'Alba, e il ricupero insperato di questo dipinto viene ad accrescere ancor più l'alto valore che già si attribuiva a quel capo scuola.

Anche in questa pala, e più specialmente nei due comparti laterali le tinte forti e quasi raggianti spiccano fortemente sui toni bronzati. V'è non so qual ricordo di Ercole de Roberti e di Francesco Cossa nella rude muscolosa figura del Battista, e la disposizione delle pieghe dell'abito del Protonotario è quella caratteristica dello Squarcione e del cenacolo del Mantegna.

Quasi per contrapposto, gli angeli del comparto centrale appaiono dipinti con una delicatezza e morbidezza di tinte quasi esagerata, e v'è nell'intero dipinto una soavità d'ispirazione e un'accuratezza d'esecuzione veramente mirabili.

Il quadro è del resto posteriore di tre anni alla pala della Certosa pavese e d'un anno a quello più sopra citato della pinacoteca di Torino, e può spiegarsi quindi anche certa maggior valentia e perfezione nel grande e valente artefice che lo conduceva a termine nel 1499, non molto lungi dalla sua terra natale, e per uno dei cospicui membri dei Signori del Monferrato, successi agli Alerami di tanta rinomanza nella storia del Medioevo italiano.

Casale che fu, dopo Trino ed altre sedi, la residenza di quell'illustre famiglia, e che già conserva nel Santuario di Crea una gemma d'arte segnata dal glorioso nome del pittore d'Alba, deve essere ben lieta del ricupero di questa dispersa tavola di Macrino del 1499, che fu da lui ideata e composta a poca distanza dalle sue mura, e per la potente schiatta dei suoi marchesi Paleologi che ebbero, oltre alla gloria delle armi, il culto del bello, e si resero così altamente benemeriti pure delle nobili discipline dell'arte.

(1) Il carissimo mio amico dott. Diego Sant'Ambrogio di Milano noto ed apprezzato critico d'arte ed archeologo, ha voluto con gentile pensiero fosse Casale la prima ad essere informata della importante scoperta dell'insigne opera di Macrino d'Alba, che lavorò qui lungamente, lasciandovi il bellissimo dipinto di Crea ed un altro che doveva essere a S. Chiara, ed ora trovasi pur troppo in America.

Io mi faccio interprete dei sentimenti di quanti in Casale si interessano del suo lustro passato, nel ringraziare il dotto studioso milanese.

Notizie del *Macrino* ho date nel mio lavoro *Il Santuario di Crea in Monferrato* (p. 24). Come il dipinto della Badia di Lucedio si trovi nell'episcopio di Tortona, non è avventato supporre che vi sia stato trasportato da Mons. Pio Bonifacio Fossati vescovo di quella diocesi (nato il 25 ottobre 1728, e morto il 23 dic. 1817) frate dell'ordine di S. Domenico. Egli o la sua marchionale famiglia, di questa nostra Casale, aveva forse acquistato il dipinto posto in vendita quando furono soppressi i Cistercensi, che officiavano la Badia di Lucedio nel 1792, oppure quando la Badia fu di nuovo spogliata per altra soppressione e riduzione di patrimonio nel 1801, con le conseguenti vendite.

A. F. NEGRI.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO IV. MILANO - Agosto 1904 N. 8.

L'Arte Toscana
studiata nei disegni dei maestri antichi

a proposito della pubblicazione di Bernardo Berenson

(Continuazione e Fine)

Quanto al gruppo seguente, capitanato da un artista, che per certi rispetti si potrebbe chiamare il Rafaello della scuola fiorentina, cioè da Fra Bartolomeo, si capisce che il nostro autore non ne fa il maestro del suo cuore. Nè si saprebbe dargli torto quand'egli — in onta all'eleganza e alla grazia

6. - Gio. Ant. Boltraffio - Profilo di giovane uomo. *Disegno al Louvre.*

delle linee, facili e spontanee — trova l'artista deficiente d'intima profondità di sentimento, mentre in altri tempi, conducendo la sua vita claustrale, avrebbe potuto riescire un nuovo Angelico, un Perugino, nel migliore senso della parola.

Seguono quindi in ispeciali capitoli i grandi eroi, Leonardo da Vinci e Michelangelo Buonarroti.

Ad una mente colta e filosofica qual'è quella del Berenson non doveva nè poteva sfuggire il sentimento della eccezionale grandezza e profondità del primo appunto nella sua qualità di disegnatore. Egli rileva come tale sua qualità si fosse esplicata in lui non solo come artista ma come genio universale, preoccupato sempre nel dedicarsi ai più svariati problemi delle scienze fisiche e meccaniche. Il disegno quindi gli servì di complemento indispensabile a' suoi numerosi scritti e per questa ragione si spiega come siasi conservato fortunatamente sì grande numero di fogli di sua mano. Ragionando delle sue opere d'arte, parte eseguite, parte semplicemente progettate, richiama l'attenzione del lettore sopra un gran numero di studi preparatorii che vi si riferiscono, intercalando nel testo ben 28 tavole tutte intese ad illustrarli. Sono

7. - Gio. Ant. Boltraffio - Da un dipinto di proprietà Scaglione Frizzoni in Sicilia.

tutti d'ineccepibile autenticità, salvo uno forse, rappresentante un profilo di giovane uomo imberbe, della raccolta di Windsor, condotto a matita rossa e nera. *(Vedi sua tavola CVII).* In codesto disegno, oltre che non apparisce un consueto segno esteriore della sua mano, consistente nel tratteggiare le ombre in senso contrario all'usato, segno inerente alla sua qualità di mancino, come fu avvertito fra altri dal nostro critico stesso, troviamo una

deficienza di slancio e di scioltezza, una certa monotonia, massime nel motivo dei ricciuti capelli, da fare pensare piuttosto a qualche suo allievo. E in proposito ci piace di porgere qui riprodotto nella *figura 6* un disegno alquanto analogo al suindicato che si può ritenere opera del Boltraffio, come che al Louvre sia tenuto tuttora per Leonardo. La sua perfetta corrispondenza con certo quadro di un giovane San Sebastiano di cui si dà a riscontro il facsimile (fig. 7), generalmente riconosciuto per opera del Boltraffio, valga a legittimare per creazioni del suo ingegno anche i due disegni di Windsor e del Louvre. O non sono atti a farci pensare entrambi più che a Leonardo

8. - Sodoma - Ritratto di giovane donna. *Disegno agli Uffizi in Firenze.*

ad un interprete milanese del medesimo, per una speciale impronta, donde emana *quella bellezza molle ad un tempo e maestosa che brilla nel sangue lombardo,* già avvertita da Alessandro Manzoni nei suoi *Promessi Sposi?*

Importante ed ampiamente sviluppato è il capitolo concernente Michelangelo. Dichiara suo intento principale di andare ricercando quelli fra i suoi disegni che meglio giovano ad informarci intorno alla sua carriera d' artista. Tiene largo conto, all'uopo, delle pubblicazioni recenti, fatte massime in Germania nell'intento di rischiarare l'argomento. Fra queste merita di essere rammentata in particolare quella del prof. Enrico Wölfflin di Berlino, per cui ci viene rivelata la circostanza di un primitivo progetto del Buonarroti per la divisione degli spazii nella sua grande opera di decorazione della vôlta nella Sistina, progetto più consono alle antiche tradizioni, ma abbandonato di poi dalla sua mente innovatrice, certamente per averla trovata troppo *old fashioned* (antiquata) come s'esprime il Berenson (1).

Meno critico di lui, Lord Ronald Sutherland Gower, nel suo recente volumetto intorno a Michelangelo, pubblicato dalla casa Bell di Londra, segue l'antico andazzo, porgendo quale esempio del Buonarroti dei fogli che voglionsi oggidì generalmente ritenere del suo seguace Fra Sebastiano del Piombo, al quale il B. dedica appunto alcune tavole per mostrare come non vada confuso col suo magno prototipo (2).

Andrea del Sarto ci pare giudicato un po' severamente, tanto da non essere quasi ammesso per un artista

9. - Sodoma - Ritratto di donna. *Galleria di Francoforte.*

eminente. Il giudizio del nostro critico del resto ci fa pensare a quello già emesso dal geniale estetico Jacopo Burckhardt, che fa pure le sue riserve intorno all'ingegno di Andrea, *stupefacente* bensì, ma *einseitig begabt,* ch' è quanto dire, come s'esprime il Berenson, non soddisfaciente nell'insieme, per quanto valente nei particolari. — « Gli fa difetto, in complesso, soggiunge il Burckhardt, l'elemento che si dovrebbe chiamare la bellezza spirituale.

(1) Vedasi il facsimile dell'interessante schizzo inserito nell'articolo: *Ein Entwurf Michelangelo's zur sixtinischen Decke.* fasc. IV anno 1892 del periodico: *Königl preuss Kunstsamlungen.* Vi si scorge una divisione a quadrati e tondi, sempre ispirata a quella del Pinturicchio sulla volta de la cappella maggiore in S. Maria del Popolo. Per quanto più organica rispetto a quella eseguita, ad un uomo come Michelangelo non poteva sfuggire la monotonia del partito, esteso su tutta la lunghezza della vôlta, oltre che quegli spazi, troppo limitati, l'avrebbero molestamente angustiato nello sviluppo delle sue composizioni bibliche.

(2) Nel togliere a Michelangelo quello che ha dato ad altri si appone al vero certamente nella maggior parte dei casi, — ma dove non sappiamo seguirlo si è a proposito dal magnifico foglio di una austera figura di donna con un bambino poppante, leggermente tinteggiato, della Casa Buonarroti, — ch'egli non si perita di assegnare al noto meschinello, Giuliano Bugiardini, (*Vedi sua tavola CLI*).

Le aspirazioni che lo dominano sono essenzialmente d'indole artistica: egli tende a sciogliere dei problemi. Da ciò la sua indifferenza per la bellezza più elevata, cioè quella dell'espressione, la compiacenza ad attenersi ad un tipo determinato, per cui si son rese tanto note le sue Madonne ed i suoi Putti, e che trasparisce sin anco nelle teste create di suo genio, colla loro peculiare forma dei cranii, degli occhi, delle mandibole, e via dicendo ».

Di questi e d'altri tratti, che si potrebbero dire personali di Andrea, ci danno mirabili saggi ben parecchi fogli facsimilati, concernenti sia gli Apostoli nel suo Cenacolo, sia i suoi studi di teste e di nudi, sia la sua vivace Lucrezia del Fede. Stenteremmo a riconoscerli invece, per dire il vero, in certo foglio della raccolta Heseltine di Londra, rappresentante la Madonna messa in mezzo dai due Putti, che il Berenson ci porge, interpretandolo per una versione libera di Andrea da un prototipo di Michelangelo.

Un abile e ferace disegnatore, da esser quasi scambiato talvolta con Andrea, è il Pontormo. I suoi studi si possono osservare in infiniti esempi, massime a Firenze, agli Uffizi. A lui e a' suoi seguaci è dedicato l'ultimo capitolo del poderoso lavoro sul quale siamo venuti sorvolando. Fra quanto ci addita il B. come suo operato, avvi un caso speciale sul quale vuolsi ritenere la critica avrà a fare la sua riserva. Che il Pontormo sia stato fra altro un originale pittore di ritratti è cosa che non si saprebbe negare, e basterebbe rammentare in proposito il suo Cosimo il Vecchio, ora nel convento di S. Marco, il cardinale, già creduto di Rafaello, rivendicatogli dal Morelli in galleria Borghese, il bel giovane snello nel Palazzo Bianco in Genova; — ma riesce poco comprensibile come il B. rievocando un parere del giovane amico Enrico Costa, possa avere pensato al Pontormo in presenza di un foglio ben noto, esposto agli Uffizi da gran tempo fra le cose aggiudicate a Leonardo da Vinci (1). Intendiamo quello rappresentante una effigie di avvenente giovane donna, vista di faccia, colle braccia incrociate e coi capelli increspati e raccolti in una rete (*fig. 8*), eseguito accuratamente a matita rossa. *(Tav. CLXIII)*.

Nerino Ferri nel suo catalogo dei disegni, stampato nel 1894, rammenta la disparità delle opinioni dei conoscitori intorno a questo disegno. Il def. dott. Bayersdorfer infatti lo attribuiva al *Franciabigio*, il Morelli al *Bachiacca* ed altri a *Giov. Antonio Boltraffio*. Egli stimò prudente lasciargli la vecchia attribuzione, « tanto più, soggiunge, che oltre di avere tutte le caratteristiche della scuola fiorentina, è tutt'altro che indegno del gran maestro » (2).

Il quesito del critico per verità dovrebbe consistere non già nello stabilire se sia più o meno degno del gran maestro, bensì se riveli o no la sua mano, della quale cosa a quest'ora forse il signor Nerino dubiterà al pari degli altri studiosi, risolvendosi quindi in un prossima edizione del Catalogo a toglierlo, insieme a parecchi altri, dal novero dei fogli da ascriversi al Vinci. Rimarrebbe da stabilire se le caratteristiche siano proprio *tutte* della scuola fiorentina o non si possano forse riscontrare in qualche altra più o meno affine.

L'opinione dello scrivente è, che sia stato bene ispirato il dott. Emilio Jacobsen riconoscendovi la mano di un artista, il quale certamente non rimase insensibile alla influenza di Leonardo, v. a. d. quella del Sodoma. Se è vero, come si studiò dimostrare il Morelli con isvariati argomenti, che il noto bellissimo ritratto di dama a Francoforte *(fig. 9)* è opera sua (1), altri vi vorranno avvertire forse

10. - Il Rosso - Studio per uno Sposalizio.

delle somiglianze col disegno citato (davvero non del tutto casuali) nel modo di trattare il soggetto (2).

Del Bronzino, diretto scolaro del Pontormo, il B. non ha trovato nulla di buono da indicarsi in fatto di disegni, ed è cosa da recare meraviglia quando si pensi alle qualità del celebre ritrattista, che non raggiunse certamente tanta eccellenza senza essersi esercitato molto nel disegno.

Viene da ultimo il fantastico Rosso, l'emulo del Primaticcio a Fontainebleau, autore non privo di spirito e di grazia, come si può verificare fra altro nella nostra

(1) A questa attribuzione nullameno il critico ci tiene in modo particolare, da che, quasi ad ammonire chi l'avesse a pensare altrimenti, l'asserisce *di tanta evidenza, che nulla all'infuori di una completa ignoranza del Pontormo come disegnatore e come pittore potrebbe distogliere dal rivendicargli a prima vista questo ritratto.* E passa quindi ad indicare quelli che ritiene tratti caratteristici per l'artista. (Vedi pagina 137 del suo Catalogo ragionato).

(2) Vedi: *Disegni antichi e moderni posseduti dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze*, pag. 161.

(1) Vedi: *Kunstcritische Studien* vol. 2 pag. 109.

(2) Si confrontino all'uopo le figure 8 e 9. Vi si osservi il modo di segnare le fattezze del volto, dei capelli, lo scorcio dell'orecchio, gli ornati e le pieghe delle vesti, in specie nelle maniche, le mani colle dita appuntate, ecc.

(3) Vedi suo articolo: *Una pubblicazione artistica* in: *Arte e Storia* del 1 settembre 1903.

fig. 10, ricavata da uno studio per uno *Sposalizio* (raccolta Ginoulhiac) eseguito in un quadro d'altare in San Lorenzo a Firenze, disegno citato ma non riprodotto dal B.

Rimarrebbero a dire due parole sulla parte editoriale tipografica dell'opera. Questa in vero difficilmente si potrebbe immaginare più ricca e più esemplarmente eseguita, — astrazione fatta della incomodità causata dalla eccessiva mole. — Si compone di due grossi volumi in folio; il primo, di 330 pagine, contiene il testo, con caratteri di stampa bene proporzionati all'ampiezza dei fogli; il secondo, di 200 pagine, contiene il catalogo critico e ragionato di oltre 2800 disegni, osservati in un gran numero di raccolte pubbliche e private; cosa della quale ciascuno può sincerarsi anche prendendo semplicemente in esame gl'indici generali posti in fine della pubblicazione. Entrambi i volumi poi sono intercalati da ben 180 tavole, riproducenti i disegni in veri fac-simili di rara perfezione.

Per quanto vasta sia, — dopo tutto, — la messe raccolta dall'autore, egli stesso non vorrà sostenere di avere detto l'ultima parola nell'argomento. Egli è abbastanza giovane per ritornare sul suo lavoro, per modificarlo, correggerlo e completarlo dove sarà il caso. Vorrà persuadersi che nel gran numero dei disegni da lui presi a studiare non tutti sono d'indiscutibile originalità, che taluno andrà aggiudicato ad altro autore da quello da lui presunto. — Ciò non toglie tuttavia che il suo lavoro, come ben disse Nerino Ferri, *darà un nuovo e potente impulso al difficile studio dei disegni degli antichi maestri, tanto utile per la intima conoscenza delle loro opere,* non essendo mai stata tentata da alcuno fin qui, nel genere, impresa di tanto impegno.

GUSTAVO FRIZZONI.

La Mostra d'Arte Senese
al Burlington Club di Londra

Le rare bellezze della pittura senese, bellezze che le danno una posizione unica nel campo dell'arte in Europa, e quasi l'associano, come giustamente notò il Berenson, (1) all'arte dell'Estremo Oriente, non sono di quelle che maggiormente colpiscono il dovizioso raccoglitore: per questa ragione Siena ha conservato nel suo territorio un numero di tesori artistici più grande di qualsiasi altra città d'Italia. I raccoglitori inglesi del secolo scorso, che diedero prova del loro buon gusto nel comprare le opere dei *primitivi* prima che l'attuale entusiasmo per esse divenisse generale, non intesero la scuola di Siena come intesero la Fiorentina ed ancor più la Veneta. V'è forse nell'astratta spiritualità dell'arte senese qualcosa di non affine al nostro semplice temperamento, onde non ci dobbiamo sorprendere se l'Esposizione di *Savile Row*, per quanto deliziosa, non ce ne darà che un'idea frammentaria. Naturalmente l'affresco non ci si poteva trovare, ed appunto nell'affresco i grandi artisti del trecento si esplicarono, ma vi fa pure difetto ogni esemplare delle grandi ancône che il quattrocento produsse, la Mostra quasi non contenendo che tavole di predelle o piccoli altari portatili. Tuttavia uno o due artisti vi sono rappresentati come difficilmente lo potrebbero essere altrove fuorchè in Siena stessa. Così di Ugolino da Siena, del quale la maggior parte dei lavori tuttora esistenti, hanno presa dimora in Inghilterra, si ammirano qui molte opere. Esse non presentano altro interesse se non quello di mostrarci cosa potesse fare un fedele imitatore di Duccio: posseggono infatti molti dei suoi meriti, eccetto il lampo della ispirazione, qualità essenziale e vitale, propria di una mente creatrice e che appunto costituisce tutta la differenza fra il Maestro ed il seguace. Anche Duccio però è ben rappresentato. Il dipinto più antico della serie, un trittico colla *Crocifissione*, prestato dal Re, trovasi ancora in buona condizione, sebbene alquanto sporco. Questa tavola, non conosciuta prima dagli studiosi, appartiene ad una raccolta di pitture primitive, la quale ci attesta il colpo d'occhio sicuro ed il gusto raffinato del compianto Principe Consorte.

Il dipinto reca la *Crocifissione* con a destra *l'incoronazione della Vergine*: il trono, dal tipo caratteristico di Duccio, si distingue assai da quelli più arcaici e bizantini che figurano nei gruppi delle *Madonne* associate al nome di Cimabue. Questo trono ed il disegno del panneggiamento, dalla stoffa leggiera e dalle linee ondeggianti, dimostrano che il lavoro risale ad un periodo solo di poco precedente quello della grande *Maestà* a Siena. Le altre opere sono di quest'epoca o più tarde. Quattro tavolette appartenenti a Mr. Benson possono, come Mr. Langton Douglas suggerisce nel catalogo, aver fatto parte della predella della stessa *Maestà* (1); lavori di straordinaria bellezza, essi ci rivelano Duccio al sommo della sua potenza. Nessun altro artista seppe scegliere i suoi colori con un istinto più sicuro per produrre un effetto di soffuso splendore: le armonie dell'azzurro, del verde smagliante, del violaceo cupo e del rosso, tinte magnifiche che neppure l'arte più tarda seppe rendere mai, ed il meraviglioso atmosfera che avvolge tutta l'opera e la perfetta armonia dei toni, solo Duccio poteva darceli. Davanti a questi capolavori noi comprendiamo come egli non fosse un innovatore sperimentale ma l'erede di una tradizione artistica altamente raffinata e colta. Per la sua finezza e per la sua perfezione lo si potrebbe piuttosto chiamare un decadente che un primitivo. Ad esempio: nella tavoletta che più ci colpisce, quella dove vediamo la *Tentazione di Cristo*, vi ha un ampio paesaggio montuoso con città e vallate distese sotto la figura imponente del *Cristo*. A lui si rivolge il diavolo, un diavolo nero e medioevale in verità, ma mentre un artista sinceramente primitivo lo avrebbe fatto risortire in tutta la sua oscura nudità contro uno sfondo chiaro, Duccio, con una sottile percezione delle esigenze dell'arte, lo addossò ad un colle un poco più scuro di lui, con una singolare soavità ed unità di effetto. Un'altra tavoletta, quella della *Risurrezione di Lazzaro*, è notevole per l'evidente studio dell'arte classica e piuttosto dei bassorilievi che di quelle pitture classiche le quali influenzarono la scuola romana. Difatti, quì le figure si affollano intorno al *Cristo* come i corti-

(1) A Sienese painter of the Franciscan, legend. *Burlington Magazine*, Sept. 1903.

(1) Purtroppo egli non ci dà le misure delle tavolette di Siena. Aggiungo quì per confronto le misure di quelle di Mr. Benson e cioè: 42,2 × 44,5 cm.

giani che seguono un Marco Aurelio od un Traiano (1). Di Duccio merita pure d'esser menzionata la splendida *Crocifissione* proveniente dalla raccolta di Sir Hubert Parry, notevole sia per la forza drammatica della composizione, che per la bellezza delle singole figure e lo stato perfetto del fondo dorato.

Dei Lorenzetti nulla, eccetto una piccola *Crocifissione* attribuita ad Ambrogio secondo un giudizio a parer mio discutibile. Una grande tavola, divisa in sei scene, prestata dal conte Strogonoff, è pure in verità ascritta ad Ambrogio, sebbene non abbia alcun diritto di figurare in una mostra senese, poichè appartiene alla scuola romano-fiorentina. Malgrado ciò, l'interesse e l'importanza della pittura sono tali da renderci ben lieti dell'errore a cui dobbiamo la sua ammissione. Il panneggiare in larghe masse rettilinee, i tratti regolari e la solenne dantesca bellezza delle espressioni richiamano le prime opere di Giotto. Essa però non gli appartiene, ma appartiene invece ad una serie di lavori veramente Giotteschi e non, come di solito si intende con tale parola, *Gaddeschi*. Di quelli la più celebre è la *Pala di S. Cecilia* negli Uffizi, a cui il dipinto del conte Strogonoff molto si avvicina; non la credo però della stessa mano ma bensì dell'autore di una magnifica tavola nella collezione di Sir Hubert Parry (2). L'influenza della scuola romana (ed in special modo, del Cavallini) è quì così marcata, da lasciarci supporre che quest'artista sconosciuto ne facesse parte. Notiamo una curiosa particolarità di quest'opera, il trattamento dello sfondo dorato, tutto a linee appena percettibili formanti dei fogliami e degli uccelli che richiamano i disegni delle stoffe siciliane del XIII secolo.

Un altro dipinto, dal catalogo attribuito alla scuola del Lorenzetti, è una grande tavola che rappresenta *Scene della vita degli Eremiti nella Tebaide*, e ricorda l'affresco di Pisa collo stesso soggetto e la tavola negli Uffizi. Mr. Douglas erra però nel riconoscerle una stretta affinità con tali lavori, e nel ritenerla, sotto alcuni rapporti, antecedente alle pitture di cassoni del XIV secolo. Noi crediamo che una più attenta osservazione lo avrebbe convinto trattarsi appunto di una di queste, e cioé di un'opera di uno di quei tipici dipintori di cassoni che copiarono i manierismi dell'Uccello e del Pesellino, opera strettamente connessa colle scene di battaglia nella collezione di Mr. Charles Butler.

Se mancano i Lorenzetti, abbiamo in compenso alcuni pregevoli esemplari del loro grande contemporaneo, Simone Martini. Nessuna forse delle opere che di lui ci rimangono esprime con maggiore perfezione il sentimento poetico, lirico piuttosto che drammatico, della tavoletta di Liverpool firmata « *Symon de Senis me pinxit. sub A. D. M. CCC. X. L. II.* » Il soggetto si riscontra di rado nell'arte italiana: Giuseppe, con atto di tenero rimprovero, riconduce il fanciullo Gesù, trovato nel Tempio, alla madre inquieta. Si potrebbe dirla una scena di *genere* per ciò che l'azione drammatica è intima e famigliare e resa con una grazia sottile e insinuante che stranamente ci colpisce come fosse moderna. Davvero è difficile realizzare quanto Simone fosse convinto e penetrato dall'arte sua. Oltre a questa adorabile pittura la quale, fuorchè nella veste della Madonna, grossolanamente rifatta, trovasi in ottima condizione, abbiamo quì quattro pezzi della predella mandatici dalla Galleria di Anversa, troppo noti perchè mi trattenga a parlarne. Mr. Douglas accetta l'opinione del Cavalcaselle, secondo cui questi appartengono al periodo Avignonese della carriera di Simone, e certamente il colorito suggerisce l'influenza dei miniaturisti francesi ma, d'altra parte, nella tavola di Liverpool egli tornò alle splendide tinte più cupe della tradizione bizantina. Un bel trittico del Museo di Cambridge, rappresentante *S. Michele fra i SS. Agostino ed Ambrogio*, è dovuto ad un imitatore di Simone, molto capace ma servile. La pittura tradisce l'influenza di quest'ultimo ancor più che quella del Memmi e costituisce un'opera quale ce l'avrebbe potuta tramandare il fratello di Simone, Donato.

Lippo Memmi ci si presenta con una Madonna molto caratteristica ma poco ispirata, prestata da M. Benson, ed anche, a parer mio, con una bellissima tavoletta di *Cristo portante la croce* attribuito al Berna. Di un altro seguace di scarso merito artistico, Nando Ceccherelli, vi è una tavola della raccolta di Sir F. Cook, notevole per la perfezione e la finitezza degli ori e per la conservazione della cornice originaria, tutta ornata di figurette di santi e pezzi di vetro colorato. Persino questi secondarii senesi superavano come artefici tutti gli altri pittori italiani.

Venendo ora agli artisti del quattrocento, noi non troviamo esemplari di quel precoce ed informe tentativo di naturalismo rappresentato da Domenico di Bartolo: le pitture esposte appartengono al gruppo di pittori derivato dal Sassetta. Del Sassetta stesso abbiamo una deliziosa tavoletta che reca la *morte miracolosa di un sacerdote indegno nell'atto di comunicarsi*. Tale pittura, nascosta in un Museo del Nord dell'Inghilterra, riconosciuta come un importante lavoro senese dal Berenson, e da lui attribuita a Sano di Pietro, venne qui giustamente data al maestro di questi. L'interno della chiesa, la luce che piove dalle vetrate e i toni smorzati delle bianche vesti dei frati sono resi con sorprendente delicatezza, con un sentimento di armoniosa intonazione. In un senso la si può dire naturalistica, cosa meravigliosa per un artista nato nel 1382, ma l'effetto così completo e così verosimile ottenuto dal Sassetta si deve al suo raro istinto piuttosto che ad un logico e consapevole sforzo di naturalismo quale i Fiorentini suoi contemporanei solevano tentare. La verità di questo asserto ce lo prova la mancanza nelle successive generazioni di pittori di Siena di quel costante e continuo progresso nell'arte della rappresentazione che notiamo altrove. Giovanni di Paolo, per esempio, sebbene avesse studiato a Firenze, (1) fu realmente, nell'insieme dei suoi dipinti, meno naturalistico di Duccio. Per degli uomini così eminentemente artisti come i Senesi la rappresentazione era sempre subordinata alla forza di espressione ed alla pura bellezza del simbolo pittorico. Giovanni

(1) Devo a Mrs Strong questa interessante osservazione, che non solo le forme ma l'idea della composizione è presa dai bassorilievi romani.

(2) Riprodotto nel *Burlington Magazine*, luglio 1903.

(1) Mr. Yates Thompson possiede una edizione di Dante con miniature, secondo me dovute a Giovanni di Paolo, in una delle quali vediamo rappresentata la cupola del Duomo di Firenze in costruzione, una curiosa prova, se di prova ci fosse bisogno, della sua dimora in questa città.

di Paolo, nel complesso uno dei Senesi meno felici, si dimostra qui in cinque piccole tavole un delizioso artista, dotato di una fantasia giocosa che ne fa un brillante pittore di episodii narrativi. La piccola scena della *Nascita del Precursore* è resa interamente nella maniera del Sassetta, con forme da lui derivate, mentre nelle rose squisitamente dipinte che adornano le divisioni fra le tavolette scorgiamo una reminiscenza della cornice dell'ancôna di Gentile da Fabriano a Firenze. La piccola *Annunciazione* appartenente a Mr. Benson, si può dire poco più che una traduzione in forma senese, ma con una delicatezza ed una dolcezza maggiore, dell'altra *Annunciazione*, opera di uno scolaro dell'Angelico, in S. Martino a Mensola. E qui ancora Giovanni di Paolo negli animali e nelle piante finemente disegnati mostra un intimo amore della libera natura, così raro nell'arte Senese. Di Sano di Pietro troviamo parecchi lavori di minore importanza: uno di essi però, una *Crocifissione* prestata da Lady Burne Jones, ci interessa per ciò che la Vergine seduta a destra è una copia di una simile composizione del Sassetta nella galleria di Dijon.

Matteo da Siena, Benvenuto di Giovanni, Neroccio di Landi non sono qui rappresentati in modo favorevole: anzi, di Matteo da Siena non vediamo alcun buon quadro, poichè il dipinto attribuitogli, una *Beata Vergine* della collezione Ruskin, ha la modellatura pesante ed il colorito oscuro ed opaco di Bernardino Fungai giovane. Anche del Neroccio la migliore *Madonna*, che ora per la prima volta gli viene attribuita, proviene dalla raccolta Ruskin. Mr. Salting mandò una *Madonnina* di Benvenuto di Giovanni, bionda e seria in un giardino di rose.

Nei lavori del Vecchietta e di Francesco di Giorgio l'influenza dei contemporanei fiorentini è più appariscente. Crediamo che Mr. Douglas abbia ragione nell'attribuire al primo una piccola composizione con uno sfondo di architettura della Rinascenza, rappresentante *S. Bernardino che predica* (dalla Galleria di Liverpool) mentre del secondo abbiamo qui due *Natività* molto simili fra di loro.

A Matteo di Giovanni venne attribuito un ritratto di profilo della raccolta Mond, non senza dar luogo a discussioni circa alla sua autenticità. Tuttavia, malgrado le spelature che misero a nudo la sottostante preparazione di gesso e le ritoccature troppo libere, non dubito si tratti di un'opera originale, non però Senese, e tanto nel colore quanto nella tecnica, simile al profilo del Museo Poldi-Pezzoli che colla stessa fiducia ascrivo a Piero Pollaiolo. Il dipinto Mond è molto inferiore in qualità a quest'ultimo, ma i contorni rifatti e le alterazioni della modellatura, dovute al ristauratore, ci mettono nell'impossibilità di giudicare con certezza della sua condizione originaria.

Anche un altro ritratto di dama in verde con un velo trasparente, sino a poco tempo fa appartenente a Mr. Salting, fu cagione di molte controversie, poichè persino un'autorità quale il Dr. Bode dubitò che fosse genuino. Evidentemente ciò si deve alla sua meravigliosa conservazione, le carni non presentando il più leggiero difetto o la più piccola crepa, ma le minutissime *craquelures* del vestito verde dovrebbero bastare per distruggere ogni dubbio, tanto più che, sebbene ciò avvenga di rado, non è affatto impossibile trovare altri esempi di pitture del quattrocento senza incrinature nelle carni. Il viso ricorda talmente quello di una delle figure inginocchiate nella grande ancôna di Girolamo di Benvenuto da Siena, da non potersi dubitare che egli ne sia l'autore. Quattro scene della *Vita di Cristo* dello stesso pittore attirano la nostra attenzione per la loro somiglianza superficiale coll'arte di Ferrara o di Padova. In nessuno di questi lavori Girolamo si dimostra un grande artista, ma il ritratto è interessante e per la sua finitezza e perchè uno dei pochi ritratti Senesi ben autenticati.

Io non mi indugierò sugli artisti del cinquecento a Siena, dei quali una grande figura nuda del Pacchia e due bellissime, fantasiose tavole da cassone del Beccafumi sono qui le opere più importanti.

Le arti minori hanno alcuni interessanti esemplari: il più notevole un fermaglio in smalto trasparente sopra argento; una metà di esso, appartenente al South Kensington Museum, reca l'*Annunciazione* mentre sull'altra, comperata di recente da Mr. Fitz Henry, e per sventura molto guasta, sta la leggenda di S. Galgano. Per il disegno e per l'esecuzione noi possiamo annoverarlo fra i più perfetti lavori degli artefici che fiorirono a Siena verso la metà del trecento: poichè pel sentimento della forma esso richiama alla mente le opere di Bartolo di Maestro Fredi. Mr. Fitz Henry prestò anche una piccola figura in bronzo dorato della *Vergine col Bambino*, così prossima a Jacopo dalla Quercia, che dobbiamo supporla una copia in miniatura di una statua di quell'artista. — Alcuni saggi di maiolica senese interessano per la loro rarità. Le ricerche di Mr. Douglas sulla storia di questa industria sono ben note, e danno molta autorità alle sue opinioni in proposito. — Del resto, noi avremmo desiderato che nell'adempiere al suo compito Mr. Langton Douglas avesse dimostrato uno spirito improntato a maggiore cortesia verso i suoi predecessori e compagni di lavoro nel campo dell'arte senese. Nella prima edizione del catalogo vennero gratuitamente inserite allusioni dispregiative al lavoro del Berenson: ci rallegriamo di vedere che, per deferenza alla disapprovazione vivamente manifestata dai critici inglesi, questo biasimo sia divenuto meno apparente nella edizione riveduta. — Alla mostra recò pure vantaggio l'esclusione di un preteso frontispizio alla Biccherna del 1460, opera di un volgare contraffattore.

ROGER E. FRY.

Roma. — Un quadro di Melozzo.

Si annunzia che Adolfo Venturi ha trovato e fatta acquistare dalla Galleria Nazionale di Roma una tela con un *S. Sebastiano* fra due ritratti, uno dei quali rappresenta un Riario signore di Forlì, opera di Melozzo da Forlì.

L'*Emporium*, poi, del luglio u. s. pubblica un articolo d'Ettore Modigliani con la produzione d'una gentilissima *Madonna col Putto* di Simone Martini entrata ora nella Galleria Borghese.

Napoli. — Un ritratto di Tiziano.

È stato annunziato dai giornali che nei magazzini del Museo di Napoli si è scoperto un ritratto del Bembo dipinto da Tiziano. Amerenmo sapere se per caso è tutt'uno col ritratto del Bembo dipinto da Tiziano ed esistente appunto nel Museo di Napoli, identificato già dal Cavalcaselle e da lui descritto nelle *spigolature tizianesche* a pp. 7-8 dell'*Archivio storico dell'arte* del 1891.

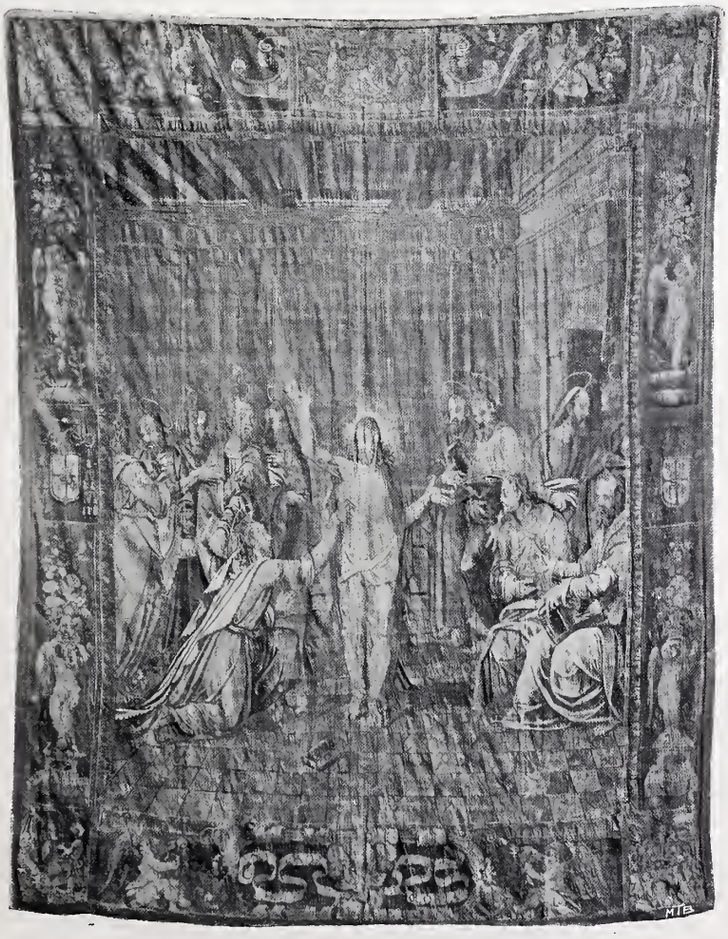
Gli arazzi del Duomo
di Mantova

La *Rassegna* si occupò nel 1901 di quei famosi nove Arazzi che l'I. R. governo austriaco tolse *interinalmente* dal Palazzo Ducale di Mantova per l'Esposizione che doveva aver luogo a Vienna nel 1866 ma che anche dopo la pace del 3 ottobre di quest' anno rimasero, preda di guerra non vinta, depositati nell'I. R. Museo artistico industriale di Vienna e infine giacciono oggi invisibili a Schönbrunn.

L'Italia Una attese ben trentaquattro anni ad accertarsi se la vantata proprietà della corona austriaca fosse oppur no comodo spediente a giustificare il fatto compiuto e non credè sufficiente arma per una rivendicazione l' irrecusabile prova documentata che quelli furono pagati, restaurati, collocati... estradati con quattrini dell'Erario mantovano.

Col Luzio, che quella prova fornì con la consueta sua coscienziosità, bisognerà dunque concludere che il pensiero di una simile rivendicazione oggi deve sembrar follia, non sentendoci però rassegnati e lamentando doppiamente che di quei cimeli nessuna maggiore conoscenza si ha all' infuori delle parecchie laconiche descrizioni inventariali e delle loro misure e che a nessun italiano peranco fu concesso penetrare a Schönbrunn fino ad essi, nonchè recarci almeno la magra consolazione di una riproduzione fotografica, da applicare al loro posto in Palazzo Ducale.

Arazzo del Duomo di Mantova.
S. Anselmo, S. Paolo Apostolo, S. Bernardino da Siena e S. Didaco.



Arazzo del Duomo di Mantova - *Cristo appare agli apostoli.*

L'arazzeria in Mantova ebbe, come è noto, grande importanza.

In fine del XIV secolo si trovano già notizie che i Gonzaga ne possedevano provenienti da Parigi mentre antecedentemente negozianti francesi in Mantova avevano botteghe e commercio. La corte Gonzaga stipendiava *maestri e maestre di apparamenti* per i quali i pittori disegnavano composizioni di armi, di fogliami.

Fra il 1449 e 1457 stette in Mantova ai servizii dei Gonzaga il fiammingo Rinaldo di Gualtieri detto Boteramo che poi continuò per alcun tempo le proprie relazioni con la corte, mentre un tal Giovanni de Franza gli era succeduto, il quale certamente dovette lavorar in *tapezzerie* molto e bene se ottenne dal marchese Francesco, nel 1491, un terreno per costruirvi una casa.

Parecchi nomi si conoscono legati all'arte dell'Arazzeria per cui quella Corte forniva continuamente lavoro, in guisa da costituire una vera scuola alla quale il cardinale Francesco Gonzaga nel 1473 spediva da Bologna Nicolò Columbino e Antonio Barisino a scopo di imparvi tale arte, per la quale vediamo al lavoro di disegno dei cartoni Andrea Mantegna fin dal 1469.

Il Bertolotti nel suo studio: *Le arti minori alla*

Corte di Mantova e meglio ancora il Braghirolli *Sulle manifatture di Arazzi in Mantova* danno una lunga serie di arazzieri e rilevano che nel 1493 teneva privata fabbrica di Arazzi un certo Bartolomeo. Deduce pertanto il Bertolotti la cessazione di quella industria dal semplice fatto che la marchesa Isabella mandava a comprarne a Venezia per la sua camera e pel suo studio rispettivamente nel 1496 e nel 1497.

Non credo che ciò sia del tutto giustificabile, dato che altri nomi di artisti si riscontrano nei documenti degli anni seguenti, artisti nostrani e stranieri ma tutti residenti ed operanti in Mantova, giusto quanto il Braghirolli ha affermato, pur ammettendone la permanenza come restauratori, essendo subentrata la moda dei corami lavorati.

Nel 1539 una vera fabbrica di Corte si impianta in modo transitorio sotto la direzione di Nicola Charcher di Bruxelles, il quale ottiene in quell' anno stesso esenzione del dazio per » lui et quelli ch'el pigliava a lavorare seco, in tutto undeci bocche »... e per tutta la durata del lavoro che a lui era stato commesso da Federico Gonzaga.

Lo si trova ancora munito di tal privilegio dal duca Guglielmo nel 1553 per simile motivo e per dodici bocche e pare che da quel tempo fosse rimasto stabilmente in Mantova ove morì nel 1562.

Dopo il 1579 mancano notizie sull'arazzeria locale mentre continuano le ordinazioni, da poichè nell'agosto Ippolito Andreasi disegna per la Corte mantovana i cartoni da spedire a Venezia a mezzo dell'ebreo Salomone Levi per la tessitura e nell'ottobre seguente un'altro ebreo Modone torna a Venezia a contrattare altri arazzi.

Di due secoli circa di continui scambi e di attività di un'arte fiorentissima per la signorile ambizione dei Gonzaga rimanevano a Mantova i novi arazzi del Palazzo Ducale, altri sei posseduti dalla basilica di S. Barbara ed altro ancora posseduto dal conte d'Arco, ultimi avanzi delle parecchie diecine di cui la Corte poteva andare orgogliosa, i primi, come dissi, carpiti alla longanimità nazionale, i secondi in istato di sfacelo ma sotto buona scorta, l'ultimo, per fortunato caso, caduto in buone mani in una vendita della cui storia è inutile qui occuparci.

Spiacemi per tanto che per dolorose condizioni di salute del proprietario e per mancanza di opportunità non mi sia stato possibile avere la riproduzione di questi ultimi, da far precedere alle presenti, le quali riflettono l'ultimo periodo dell'arazzeria mantovana.

Arazzo del Duomo di Mantova - *L'Ascensione con il ritratto di Fra Francesco Gonzaga.*

Se la tessitura non fu eseguita in Mantova è lecito supporre che la composizione sia emanazione e prodotto locale; poichè nell'epoca a cui essi rimontano, troviamo parecchi pittori intenti a lavorare nella Corte Ducale e tra essi quello stesso Andreasi che più sopra ho detto ne aveva disegnati nel 1579. Le figure di Santi che vediamo riprodotte hanno strettissimo legame con la cattedrale e con Mantova di cui sono protettori.

La figura dello stesso donatore Fra Francesco Gonzaga, pur esso riprodotto nell' arazzo dell' *Ascensione*, ne precisa l'età di anni 52, fanno con certezza asserire che vennero fabbricati espressamente pel Duomo e che lo stesso donatore Vescovo di Mantova ne determinò i soggetti, forse personalmente dirigendo l'esecuzione dei cartoni. Non è improbabile che il disegno fosse stato commesso allo Ippolito Andreasi, quando questi era circa cinquantenne, visto che l'atto di donazione porta l'anno 1599 e che l'Andreasi morì di ferite, in Mantova il 5 giugno 1608 *in contrada nave de età anni 60,* come risulta dai documenti.

L'Andreasi allievo di Lorenzo Costa sentì molto l'influenza di Francesco Mazzola alla cui maniera si attenne specie nel disegnare le figure e nel trattare il panneggiamento mentre riescì un cotal poco grossolano nell' ornamentazione che già risente la decadenza.

Di tali contrasti troviamo negli arazzi del Duomo in cui alcune finezze di disegno della parte figurativa del

quadro principale mancano nelle fasce ornate che lo incorniciano, mentre si ripresentano nei quadretti a chiaro scuro che interrompono o conterminano queste ultime.

Si notano molte somiglianze fra quelle ornamentazioni ed altre di una volta recentemente scoperte in Palazzo Ducale che recando lo stemma Gonzaga insieme a quello Mediceo, dovette essere eseguita dopo il 1587.

L'atto di donazione, conservato nell'ufficio di fabbriceria diede origine ad una curiosa quanto strana ed inveterata, credenza dei preposti al Tempio mantovano, e quì lo riproduciamo integralmente.

Esso dice:

« Io Frate Francesco Gonzaga per gratia di Dio e della Santa Sede Apostolica, Vescovo di Mantova, dono offerisco et dedico a Dio benedetto, in honore di gloriosi Apostoli San Pietro et S. Paolo et del mio glorioso P.re S. Francesco di San Celestino et S. Anselmo sei pezzi di tapezzeria grandi figurati con historie sacre in remissione dei miei peccati; et dei miei padre et madre, et fratelli, per servitio et ornamento del Culto divino, nei SS. Sacrificii delle Messe et solennità di questa Chiesa, ordinando et con il più efficacie modo che posso comandando che mai sieno levati da questa Chiesa, neanco in prestito per poco tempo, ma solo servano in questo loco per il quale sono stati fatti, donati, et dedicati.

« *Dato in Mantova a 18 di Marzo 1599.*

« Fra Francesco Gonzaga
« Vescovo di Mantova Conf. »

Da tempo immemorabile pendono gli arazzi dagli uncini dei quattro piloni su cui imposta la cupola e dai due successivi verso il coro e ne sono prova e traccia purtroppo sensibile tutti quei rilassamenti del tessuto che si osservano in corrispondenza degli spazii fra uncino e uncino.

Arazzo del Duomo di Mantova - *La Discesa dello Spirito Santo.*

Sfuggirono per previdenza di clero alla depredazione francese del secolo XIX e stettero qualche tempo nascosti finchè dopo la restaurazione austriaca ritornarono agli uncini.

Polvere sacra e sacra fuligine di incensi e di candele lentamente ma persistentemente ne hanno offuscato di poco l'antico splendore, mentre nelle deformazioni del tessuto parecchi dettagli subirono offesa non lieve.

Questo quasi incosciente abbandono, che seguendo la logica comune avrebbe dovuto sollevare le proteste degli stessi proprietari, fu invece collegiale e voluto atto di rispetto alle volontà del donatore illustre, allora, e purtroppo in parte ancora oggi, interpretate con una più che evangelica rassegnazione.

Per sopra mercato questa, talvolta degenerò in opposizione tenace a coloro i quali pretesero ben maggiore ma ben altro rispetto della giusta ed opportuna imposizione del Vescovo di Mantova che aveva legato quei preziosi tessuti indissolubilmente alla Chiesa da lui amata e per la quale li aveva fatti eseguire.

La commissione conservatrice, l'Ufficio regionale dei Monumenti di Lombardia ebbero fino a qualche tempo fa ripulse tali da provocare una perentoria intimazione ministeriale di rimozione. Questa intimazione non ebbe corso essendosi avviate trattative per le quali la Fabbriceria locale aveva mostrato tutto il buon volere onde raggiungere la soluzione del quesito importantissimo della migliore conservazione degli arazzi.

Fu in tale occasione che la Fabbriceria stessa mi permise di tenerli temporaneamente in Palazzo Ducale ove il mio egregio amico e collaboratore Giuseppe Lanzoni ne eseguì le riproduzioni fotografiche, che oggi ho il piacere di pubblicare come cosa di cui alcuno fin qui quasi non ebbe conoscenza. Le trattative avviate, speriamo questa volta con probabilità di riuscita, tendono a due scopi prin-

cipali, il restauro e una più opportuna collocazione dei preziosi cimelii.

Il restauro, che, nonostante le pieghe quasi secolari e i rilassamenti più sopra accennati potrebbe, come tutto porta a credere, riuscire egregiamente, non sarà infatti capace ad assicurarne da solo l'avvenire, quando non si provvedesse nel frattempo ad una più conveniente collocazione.

La forma poligonale dei pilastri a cui sono appesi gli Arazzi e la ubicazione speciale di essi ne hanno fin oggi fatto quasi ignorare l' esistenza tanto che nelle guide o non se ne trova cenno o scarsissime indicazioni inferiori al loro merito intrinseco; e del resto le condizioni di luce attorno ai pilastri stessi sono tali che poco o nulla si arriva a vedere e quindi molto meno apprezzare delle bellezze; capita anche, come nelle solennità, di trovarli nascosti dal damasco rosso che senza dubbio fa maggior effetto agli occhi devoti dei buoni parrocchiani.

Proposi qualche tempo fa agli interessati di adattare alcuni locali a cappella dedicatoria al Frate Francesco Gonzaga, munifico protettore della Cattedrale mantovana e che cooperò insieme alla Corte Ducale a darle maggior lustro e decoro e di esporveli all'ammirazione del pubblico per il quale essi saranno cosa interamente nuova.

Arazzo del Duomo di Mantova
San Celestino, San Pietro, San Francesco d'Assisi e Sant'Antonio da Padova.

Arazzo del Duomo di Mantova - *La Trasfigurazione.*

L'idea ebbe l'approvazione anche dalla stessa Fabbriceria, ma purtroppo si incaglia davanti il solito scoglio economico a togliere il quale varrà, spero, la buona volontà di chi deve provvedere e, sopratutto, la coscienza del dovere che si impone, onde assicurare la conservazione di quei cimelii e renderne possibile l' ammirazione degli studiosi e del pubblico.

ACHILLE PATRICOLO.

Pienza. — Furto di miniature nel duomo.

A Pienza ladri ignoti penetrarono nel Duomo e vi rubarono moltissime miniature pregevolissime, staccandole dai libri corali donati da Pio II e che, ingenuamente adoperati per l'ufficiatura *quotidiana*, erano riposti in antichi armadi così mal sicuri che i ladri poterono senza alcuna fatica impossessarsene e compiere con tutto comodo la criminosa operazione.

La popolazione è indignata perchè il capitolo si rifiutò sempre di consegnare i libri, affinchè fossero conservati nel Museo. Fortunatamente in occasione della recente visita della Regina Madre tre di quei libri furono portati nel Museo, e così si salvarono da barbare mutilazioni.

Le indagini dell'autorità fino a questo momento sono riuscite infruttuose.

La popolazione è impressionata per l'audace furto, anche perchè esso è il secondo in pochi mesi. Nello scorso maggio i ladri scoperchiarono cinque antiche tombe, togliendo agli scheletri le mani, ove si supponeva fossero degli anelli.

LOGGIA DEL GIARDINO DEI PORTUENSI IN RAVENNA, PRIMA DEL RESTAURO.

La Loggia del Giardino dei Portuensi a Ravenna

Nell'anno 1096 Pietro degli Onesti detto il Peccatore pose, come credesi, a scioglimento di voto, la prima pietra della chiesa di Nostra Donna nel lido del mare Adriatico, presso la piccola chiesa di S. Maria in Fossula, dove prese stanza con pochi chierici regolari suoi compagni. Terminata la fabbrica e divulgatasi la notizia del leggendario e prodigioso arrivo del Greco simulacro, grande e sopra all'aspettativa fu il concorso dei fedeli che da tutte le parti si recavano a visitare il nuovo Santuario, e straordinarie furono le elargizioni e le limosine dei devoti, tantochè il Peccatore e i suoi compagni poterono in breve edificarsi più ampia dimora non solo, ma acquistar anche terreni.

Quei religiosi, che dalla prossimità del porto furono detti Portuensi, seguirono a prosperare fin quando un nuovo e più sorprendente prodigio, non meno leggendario, — quello del traslocamento della casa della Madonna da Nazaret a Loreto — tolse al loro Santuario quasi tutto il concorso dei devoti benefattori. Raffreddatosi per ciò il fervore ne' Portuensi e diminuiti di numero, passò il loro monastero in commenda che fu data a un cardinal Angelo del titolo di S. Pudenziana. Costui mantenendo scarsamente e miseramente due Portuensi, tanto perchè la chiesa fosse uffiziata alla meglio, e lasciato andare in ruina il monastero, alienò e impegnò tutti i beni, meno quelli inondati dalle acque; e quando la ricchissima commenda fu divenuta per lui passiva anzichè di lucro, Innocenzo VII, come scrive il Fabri, per rimettere il monastero in buon stato, indusse il Cardinale commendatario a dimettersi, dopo di che Martino V la diede ai Canonici regolari di Frisonaglia detti poscia Lateranensi. I nuovi possessori pensarono a restituire all'antico monastero — per essi divenuto Canonica — il primo splendore. « Già « havevano (scrive Serafino Pasolini nella *Relazione della Madonna Greca*) dato principio ad ingrandire la Fabrica « D. Silvano Morosini, e D. Pietro Nani nobili venetiani; il « primo l'anno 1493, il secondo nell'anno 1494, ma non « potero effettuare il religioso disegno, inibito loro dalla « Repubblica, stimando ella tal Fabrica dannosa alla Città, « come aperto albergo de' nemici: che però il Consiglio « de' Dieci diede ordine, che fosse gettata a terra tutta « la Fabrica della Canonica, eccettuate alcune camere ».

« Onde l'anno 1495, trovandosi Priore D. Matteo « Bozzo da Verona, incominciò a comprare nuovo sito « dentro la città nel luogo detto Piazza Maggiore, insieme « con la chiesa di S. Severino de Padri Camaldolensi; e « l'anno seguente ottenuta ch'ebbero la licenza di fabbri- « care, essendo Priore D. Silvano Morosino nobile veneto, « e Podestà di Ravenna Andrea Zancano, gettossi con « infinito giubilo e allegrezza della Città, le prime fonda- « menta alli cinque d'agosto; intorno alla qual Fabrica « sino all'anno 1503 s'impiegò D. Nicolò de' Buoni ve- « netiano, & il detto D. Girolamo Contarino: & eretto « che hebbero il primo Claustro sontuosissimo, lo consa- « crarono al riverito nome della *Vergine Greca*, ponen- « dovi in mezzo ad esso la sua Santissima Imagine scol- « pita in marmo. Onde in quest'anno, ridotta che fu la « Canonica quasi a totale perfettione, essendo Podestà di « Ravenna Vinciguerra Giorgi, il Padre Costantino con « tutti i suoi Canonici, venne ad habitare la Canonica, « dove trasportarono con solennissima pompa e concorso « di tutta la città di Ravenna la santissima imagine di « marmo di Maria Greca, e la collocarono nella Capelletta « poco lungi dalle Camere Papali, al suo Divino Nome « dedicata; e perciò poi detta Capelletta della Madonna « Greca: nella quale fontione con ferventissimo discorso il « nobil Lorenzo Donati Ravennate esortò il Popolo Ra- « vennate alla frequenza e divotione di Maria ».

Dicendosi poi dal Fabri « che i Canonici portuensi co- « noscevano per esperienza riuscirli oltremodo incommodo « abitare in luogo così rimoto », pare lecito sospettare che la Repubblica (concorde coi Canonici — la maggiore e miglior parte dei quali apparteneva a famiglie patrizie

veneziane — che a disagio si trovavano in quella deserta e insalubre solitudine) emanasse senz'altro, l'ordine di abbattere la fabbrica prendendo a pretesto che po-

La Loggia durante i restauri.

teva divenire albergo di nemici. Difatti, chi non vede che se i Canonici avessero, senza quell' ordine, abbandonata l'antica e storica dimora, generale sarebbe stata la disapprovazione, e il biasimo e i commenti sarebbero piovuti da tutte le parti? Inoltre lo sfarzo e il lusso (così opposti alla quiete della vita contemplativa, spiegati nella nuova Canonica o meglio magnifica reggia, edificata da quei ricchi e gaudenti cadetti condannati fin dalle fasce dai loro illustri genitori al celibato) avvalorano il sospetto.

***

Quando sorse in Ravenna la nuova e superba Canonica portuense, il Rinascimento aveva già, con felice gusto, ingentilita e resa festevole l' arte romana, deliziando le principali città della Toscana, della Lombardia, del Lazio e sopramodo l'unica Venezia per virtù della numerosa e artistica famiglia dei Solari composta di *taiapiere,* di *murari* e di *lapicidi*, che, trasferitasi dalla Lombardia a Venezia, dalla provenienza fu detta dei *Lombardi.* Da questa e segnatamente da Pietro, che serbò ognora nelle opere sue elegante originalità di pensiero congiunta a somma squisitezza di gusto e di esecuzione, ebbe origine lo *stile lombardesco* che ammiriamo nello splendido chiostro e nell' elegantissima loggietta della grandiosa e ricca Canonica. Ma se in queste lo stile è *lombardesco,* non implica che si debbano ritenere proprio di Pietro Lombardo, come non lo è la seconda cappella ornata di eleganti intagli marmorei a destra entrando in S. Francesco, cosa ritenuta sua da chi giudica dallo stile anzichè dalla maniera, come di sovente avviene per le opere d'arte.

Ravenna poche opere sicure ha dei Lombardi. Sono di Pietro la cappella e il sepolcro di Dante, che condusse nel 1483 d' ordine di Bernardo Bembo allora governatore della città per i Veneziani, e le due colonne erette nella Piazza del Pubblico sopra basi circolari con figure ed ornati a bassorilievo maestrevolmente scolpiti. La forma dei capitelli compositi di queste colonne è davvero eletta e di leggiadra semplicità, e diventò tipo caratteristico dei capitelli usati poi nello stile lombardesco. Belle ed eleganti sono pure le modanature e le proporzioni delle trabeazioni, e il tutto forma uno dei più cari e gentili gioielli del Rinascimento. Si vuole che queste fossero le prime opere di Pietro Lombardo, e che bastassero da sole a render palese il suo valore artistico.

È di Tullio, figlio di Pietro, la figura sepolcrale di Guidarello Guidarelli, nell'Accademia di Belle Arti, vestita di corazza « che, quantunque, dice Corrado Ricci, « di buone proporzioni, non ha nel complesso nulla di « straordinario, mentre giustifica la celebrità dell' opera « la bellezza superba del volto cadaverico, nel quale si « vede ancora lo spasimo di un'agonia dolorosa o, come « disse Gino Capponi, *la vita della morte* ». E nel Museo si crede pur sua la testa che forse rappresenta Gaston de Foix morto.

***

Per la soppressione degli ordini religiosi del 1797, la Canonica rimase deserta, e per diciotto anni circa servì di quartiere ora alle truppe di Francia, ora a quelle dell'Austria. Le milizie (che non sono, nè possono essere in nessun tempo, nemmeno in quello di pace, tenere per la sorte dei monumenti e delle opere d' arte) è facile imaginare a quali deplorevoli condizioni ridussero la splendida Canonica.

Quando nel 1815 la Sede Apostolica ritornò in possesso delle legazioni di Ravenna, Bologna e Ferrara, i Portuensi riebbero la Canonica. Pochi di numero, due o tre al più, in vastissimo locale mal ridotto, salvarono il refettorio — in cui dalle milizie era già stato vandalicamente deturpato l' affresco di D. Pietro Bagnara rappresentante la *moltiplicazione dei cinque pani e dei pesci* — e si ritirarono in alcune celle del corridoio superiore lasciando vuote le altre. Inoltre per lucro atterrarono la maggior parte delle stanze papali, e, null'altro serbandosi dall'accesso in fuori, affittarono il rimanente.

L'ordine superiore dell' elegante loggietta — spoglia di balaustri — e del magnifico chiostro servirono di magazzino per i pinocchi di tutte le pinete. In quelle parti

La Loggia Portuense del giardino, dopo i restauri.

dell'immenso locale, dove non erano pinocchi, si misero le macchine per l'acciaccamento e separazione dei pinocchi dal guscio e il personale addetto alle operazioni d'incassatura e spedizione della merce. Così le condizioni già misere della Canonica, convertita quasi interamente in officina e magazzini industriali, divennero ancor più deplorevoli.

***

Risorta l'Italia e soppressi di nuovo gli ordini religiosi la Canonica rimase al Municipio. Lo scultore Enrico Pazzi ad impedire la continua dispersione di oggetti rari e segnatamente dell'epoca bizantina, propose al Municipio l'istituzione di un Museo; e il Consiglio nella tornata 21 giugno 1881 adottava il seguente ordine del giorno « di ac« cogliere, cioè, la proposta della Giunta di ridurre il « Chiostro dell'ex Convento di S. Maria in Porto ad uso « di Museo bizantino, salvo a stabilire di anno in anno « la somma che a tale effetto dovrà stanziarsi nei comu« nali bilanci, e fissando nel bilancio 1882 la somma di « L. 2500 per l'iniziamento dell'opera ».

Facevano parte del Chiostro il corridoio superiore con le celle al piano superiore e la loggietta che avrebbe servito d'ingresso al Museo.

Nel 1883 lo stesso Consiglio, mirando all'utile cittadino, cedè la Canonica al Governo per convertirla in caserma, meno la loggietta, per la quale si concesse solo il diritto di passaggio. Con atto del 20 novembre 1893 « sta« biliva di trasportare il Museo nell'ex Refettorio e Sagristia « di Classe ed autorizzava la Giunta ad intraprendere i « lavori, che, sentita la Commissione speciale, si dimo« stravano necessari alla riduzione del locale ed all'im« pianto del Museo, nei limiti dei fondi stanziati in bi« lancio, facendo voti che la cooperazione del Governo, « potesse presto trasformare il Museo Ravennate in Museo « Nazionale ».

Per questo fatto non mancarono i commenti: e dovendosi per la riduzione a caserma demolire la cappelletta della *Madonna Greca* con pitture, temendosi che andassero perdute opere d'arte, si sospesero i lavori. Avendo poi una Commissione competente giudicate quelle pitture di poco valore — forse erano affreschi del Bagnara — cessarono i timori, e rassicurati gli animi, i lavori furono ripresi.

***

Per le elezioni amministrative del 9 novembre 1902 si rinnovò la Camera di Commercio con elemento giovine. Conscia questa dell'intelligente operosità della Romagna e desiderosa di affermarla pubblicamente con atto solenne, concorde colle città e le terre circonvicine, fu decisa una *Pubblica Mostra* dei prodotti delle arti, dei mestieri e delle industrie tutte della regione romagnola. Luogo adatto per tale Mostra fu trovato l'Ippodromo in cui negletta guardava la lombardesca loggietta.

Ciò fermato, la Giunta municipale, con lodevole pensiero, ne propose il ristauro al Consiglio che approvò a pieni voti affidandone la direzione e la condotta alla Sovraintendenza dei Monumenti. L'intera artistica fronte dell'ex Canonica appartenendo, dalla loggietta in fuori, alla Caserma e in minima parte alla chiesa di Porto, il Ministero della Guerra volendo che, con premurosa prontezza fosse ritornata al suo primitivo stato, ad esempio del Municipio, ne lasciò la cura alla Sovraintendenza (1) il che mostra come tutti siano oggi animati e intenti alla conservazione dei Monumenti e delle opere d'arte. E il ristaurato monumento, sorto in uno dei secoli più felici per le arti, tramanderà ai posteri la memoria degli animi gentili che lo resuscitarono a novella vita.

Cedè inoltre il Ministero al Comitato della Mostra il più volte lodato Chiostro. E non sarebbe fuor di proposito, che il Governo, provveduto in altro modo ai bisogni della Caserma, trasportasse in questo, che è locale di sua proprietà, il Museo Nazionale, come fu saviamente proposto nel 1882. Corrisponderebbe con ciò al desiderio generale.

ODOARDO GARDELLA.

Scoperte e primizie artistiche

Uno dei fini che si deve proporre una pubblicazione come la nostra è quello di rivelare opere d'arte, poco o punto note, al pubblico che all'arte si interessa; e crediamo di non peccare di soverchio orgoglio affermando come anche quest'anno, dall'inizio sino ad ora, la *Rassegna* non ha trascurato questa parte del suo dovere. Basterebbe rammentare gli articoli del Perkins sulle belle tavole della scuola senese del Cust su alcuni dipinti ignorati nella Liguria ecc., per provare con quanto piacere noi pubblichiamo le *scoperte* degli studiosi, i quali vanno frugando la penisola miniera inesauribile di bellezza. Così oggi siamo lieti di inserire alcune brevi note del Berenson intorno a certe pitture che l'acuto e profondo conoscitore dell'arte nostra, a cui si dedicò per tanti anni con lavoro indefesso, ritrovò nelle sue peregrinazioni. Ricevendo da lui questi cenni ci siamo detti che nel rendere pubbliche subito tali *trouvailles*, come le chiamano i Francesi, è doveroso riconoscerne, col pregio, la paternità, perchè il merito sia riserbato a chi prima le fece, anche se, durante il lavoro, sono poi ripetute da altri.

" Uno dei primi lavori del Sassetta trovasi esposto nel Museo formatosi da poco tempo a Pienza. E' un piccolo trittico colla *Madonna* seduta molto bassa nella parte centrale, una *Santa* e l'*Annunziata* a destra, un *Vescovo* e l'*Angelo Gabriele* a sinistra: nel pinnacolo *Cristo* e dei busti di profeti. Quest'opera rivela molto chiaramente l'influenza del maestro del Sassetta, Paolo di Giovanni Fei.

" Di una data ancora anteriore è una tavoletta molto decorativa, proprietà di M. Martin Le Roy (9 Rue Rembrandt, Parigi) che reca la *Vergine assisa fra quattro Sante ed una moltitudine di angeli con Dio Padre*, di sopra nella mandorla. Il fondo sembra di cuoio stampato, le ali degli angioletti d'oro: dietro si ergono i colli toscani, bassi e denudati, e serpeggia un viale fiancheggiato di piante. Questa, forse la più antica fra le opere del Sassetta, risente pur molto della maniera del Fei.

" Ma ancora più ci affascina il piccolo dipinto nella rac-

(1) I lavori di ristauro furono condotti, per la Sovraintendenza, dall'architetto cav. Domenico Maioli.

(*N. d. R.*)

colta del signor Benigno Crespi in Milano, quivi attribuito alla scuola del Frate Angelico. Rappresenta gli *Apostoli* i quali vengono a prender commiato dalla *Madonna*: uno di essi, in ginocchio dinnanzi a Lei, si china riverente sulla mano ch'essa stende con somma grazia: altri si affrettano verso di lei su piccole nubi: tutti formano nell'insieme una scena piena di dignità e di leggiadrìa.

" Finalmente un altro Sassetta venne ora alla luce nella piccola Esposizione di Arte Senese al Burlington Club di Londra. Sette anni fà, quando vidi nel Bowes Museum di Barnard Castle questa pittura che reca un *Santo esorcizzante un Diavolo*, la ascrissi per errore a Sano di Pietro, non avendo allora quella conoscenza della scuola Senese che acquistai di poi. Mr. Langton Douglas ha cortesemte rettificato nel suo catalogo della mostra la mia erronea attribuzione ed io sono felice di approfittare della circostanza per dire che concordo con lui nel riconoscere in quella tavola la mano del Sassetta.

B. Berenson.

Corrieri Artistici

Il piviale d'Ascoli-Piceno.

I nostri lettori ricorderanno che nel 1902 fece gran rumore la notizia che ignoti ladri avevano rubato il famoso piviale della cattedrale d'Ascoli Piceno. Anche la *Rassegna d'Arte* del settembre di quell'anno annunziò il furto. Ora una persona amica, assai competente in materia, con viva e cortese premura, ci scrisse *per prima* che J. Pierpont Morgan ha esposto quel piviale in una sala del South-Kensington a Londra, e si chiede se a quel signore non convenisse restituirlo. Così si avverasse il suo voto, e si estendesse a quant'altro possiede di derivato dall'Italia con gli stessi illegittimi mezzi! L'anno passato egli infatti espose al Burlington Club un genietto di bronzo, volato certo a lui dal golfo di Napoli, e non ci faremmo nessuna meraviglia se l'anno venturo esponesse anche le miniature dei codici di Pienza scomparse in questi giorni.

Ed ecco la lettera:

« En 1902, voyageant dans les Marches, nous étions allés à Ascoli-Piceno pour voir la splendide chape qui devait se trouver dans le Trésor de la Cathédrale (1). On nous annonça qu'elle avait été volée quelque temps auparavant. Il n'était bruit que de cela dans la ville: cette disparition faisait le désespoir des prêtres et des autres citoyens.

« Ce beau vêtement, brodé en France de 1272 à 1288 et donné par le pape Nicolas IV (2), figure maintenant dans une des salles du Musée de South-Kensigton, prêté par M. Pierpont Morgan.

« De Farcy (3) reproduit cette pièce et la dit exécutée entre 1268 et 1288 par un brodeur français pour Grégoire X ou Nicolas III et donnée par la pape Nicolas IV.

« Nous ne voulons pas nous demander de quel droit un objet du domaine public peut être considéré comme propriété de celui qui l'achète. Mais nous ne doutons pas qu'il suffise de signaler le fait à l'actuel détenteur pour qu'il rende au Trésor d'Ascoli-Piceno son plus bel ornement. L'Italie rentrera ainsi en possession de ce chef-d'œuvre d'art qui a été fait pour elle et qui lui a appartenu durant tant de siècles ».

I. E.

(1) Photographie Alinari, Florence, n. 17811.

(2) *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* (1897), t. XVII, p. 79. Pietro Vannini: *Trésors d'Eglises*, Ascoli-Piceno.

(3) De Farcy: *La Broderie depuis le XV Siècle jusqu'à nos jours*. Supplément (Angers, 1900), pl. CXLVII.

Piviale rubato ad Ascoli Piceno nel 1902 *(Fot. Alinari)*.

Bibliografia

= **The Burlington Magazine** — *Giugno* — **Claude Phillips:** Un Watteau sconosciuto che trovasi nella Galleria Nazionale di Irlanda, Sir **E. Maunde Thompson**: Un racconto contemporaneo della caduta di Riccardo II (tratto da un manoscritto nel British M. e di cui son qui riprodotte le miniature). — **Roger E. Fry**: L'esposizione dei primitivi francesi I e II. — **Osborne M. Dalton**: Due cofanetti medioevali. — *Luglio* — **R. R. Holmes**: Una miniatura di Holbein. — **C. Rickets**: I capolavori di Velasquez nella Galleria di Vienna. — **Lionel Cust & Langton Douglas**: Pitture nelle collezioni Reali, in cui gli autori illustrano due tavole di Scuola Senese l'una un trittico di A. di Duine, l'altra una Madonna circondata di teste di angioli e Santi di Sano di Pietro. — **Roger E. Fry**: L'Esposizione dei primitivi francesi — terzo ed ultimo degli ottimi articoli di questo distinto critico sulla Mostra di Parigi — **R. S. Clouston**: Una collezione di mobili inglesi nel Yorkshire. — **W. Turner**: Porcellane genuine e spurie.

= *Italia artistica.* — Di questa serie di monografie illustrate, edite dall' Istituto Italiano di Arti Grafiche a Bergamo con gran ricchezza e nitidezza d' incisioni, sono usciti recentemente nuovi volumi: *Le Isole della Laguna veneta* di **P. Molmenti** e **D. Mantovani** con 118 illustrazioni e una tavola; *La campagna romana* di **Ugo Fleres** con 112 illustrazioni e *Siena* di **Arturo Jahn Rusconi**, con 137 illustrazioni e 3 tavole.

Le tre monografie, come le precedenti, raccolgono, in forma piana e geniale, la storia dei luoghi, le tradizioni, gli usi, l' arte.

= La ristampa della *History of Painting in Italy* dei signori **Crowe** e **Cavalcaselle** era vivamente attesa dagli studiosi, che in quell'opera riconoscono sempre uno dei caposaldi della lettera-

tura artistica. A curare la nuova edizione pel Murray si erano dedicati **Langton Douglas** e **Arturo Strong** (ai quali si debbono già i due primi volumi) quando la morte ha strappato agli estimatori e agli amici il secondo! Pur sapendo che il Douglas condurrà bene in porto il lavoro, non cesserà certo il rimpianto di veder mancare il nome dello Strong nel frontispizio dei prossimi volumi.

Nei volumi sin'ora pubblicati sono studiate le prime pitture cristiane delle catacombe e i musaici bizantini, l'arte medievale i Cosmati, Pietro Cavallini, gli scultori Pisani, Giotto e i Giotteschi. L'interesse e la bontà del testo e delle note procedono d'accordo, perchè, se, per quanto riguarda alle catacombe e all'arte ravennate, siamo lontani dal dare un'idea di ciò che in proposito si è scritto e concluso sin'ora, all'incontro, dall'esame dell'arte cosmatesca in poi, il lavoro di commento si sviluppa al corrente degli ultimi studî. Anche il problema sulla patria di Nicola Pisano vi è discusso con ampiezza, quantunque non fossero per anco usciti i volumi del Supino e del Bertaux che però concludono in senso contrario l'uno dall'altro. Così il libro del Supino avrebbe pure generata discussione sulle attribuzioni degli affreschi del Camposanto di Pisa, molto più che l'attribuzione generica della *Vita degli eremiti*, del *Trionfo della morte*, del *Giudizio universale* a Pietro Lorenzetti, non potrà passare in pieno accordo della critica. Ora, per tutto questo noi non intendiamo certo muovere appunti alla nuova edizione della *History of Painting in Italy:* anzi, notiamo con vera compiacenza come il pregevolissimo libro sia di nuovo lanciato fra gli studiosi vivificato da una trasfusione di sangue nuovo che, con la vigoria, gli dà spirito battagliero. E a renderlo anche più interessante ci si sono inserte molte belle illustrazioni, le quali, insieme alle cose prenotate, fanno grandemente desiderare che l'opera di ristampa proceda sollecita. c. r.

= *Zeichnungen alter Meister in Kupferstid Kabinet der K. Museum zu Berlin.* — Herausgegeben von **F. Lippmann** Lichtdrucke der Reichsdruckerei, Berlin, G. Grote 1902-3.

Della importante pubblicazione dei disegni del Gabinetto delle Stampe di Berlino, iniziata dal compianto direttore di questo istituto, il dott. Friedrich Lippmann, son uscite fin ora nove dispense, ognuna delle quali contiene dieci tavole. L'opera sarà continuata dall'editore sulla base del programma stabilito dal Lippmann e conterrà una scelta dei disegni più belli e più importanti di tutte le scuole, che possiede la collezione di Berlino. Le riproduzioni sono eseguite in eliotipia a colori colla massima cura e con quella perfezione, che distingue i lavori dello studio calcografico della Stamperia Imperiale, destinato a promovere le tecniche delle arti grafiche. Il gabinetto delle stampe, arricchito nei decenni passati da acquisti importanti e ultimamente ancora dalla splendida raccolta del signor von Beckerath, contiene anche un ragguardevole numero di disegni italiani di grande interesse. Dei novanta disegni pubblicati fin'ora non meno di 33 contengono opere di artisti italiani del '400 al 700. Ed anche nelle seguenti dispense i disegni della scuola italiana formeranno una parte importante della pubblicazione.

Fin'ora vi sono riprodotti disegni di Don Lorenzo Monaco, Botticelli, Filippo Lippi, Dom. Ghirlandaio, Fra Bartolomeo, Michelangelo, Signorelli, Perugino, di Cosmè Tura, Ercole Roberti, ed Ercole Grandi, F. Zaganelli, due disegni attribuiti a Giovanni Bellini, uno ad Antonello da Messina, altri del Carpaccio, Mantegna, Sebastiano del Piombo, Tiziano, Gio. Battista Moroni, Paolo Veronese, Tintoretto e Canaletto. La scelta è fatta con quel criterio fine, proprio al Lippmann, il quale a ragione era riconosciuto come uno dei migliori conoscitori di disegni antichi.

= **Opere e Vita di Pietro Anderloni.** -- *Note ed appunti di Emilio Anderloni*, Milano (Via Nirone, 21).

Mosso da legittimo orgoglio e da sacro amore alle tradizioni di famiglia il nostro giovane autore rievoca la figura di Pietro Anderloni, professore di incisione alla Accademia di Milano; ultimo ma fulgido raggio di quell'arte che ora si apprezza ancor più, tinta come è del fascino delle cose di un tempo. Chè — se l'incisione non può dirsi assolutamente sparita dalle odierne manifestazioni dell'arte — certo però « non si usa più »; tante cose pur belle e utili come questa han fatto il loro tempo, vuoi per naturale progresso di evoluzione, vuoi per il febbrile imporsi di espedienti che meglio e più rispondessero alle moderne esigenze di rapida riproduzione e di facile smercio a buonissimo prezzo. Ma io (e nemmeno — credo — l'autore nostro) non sono per questo noioso e vano « *laudator temporis acti* » e riconosco largamente ai recenti processi fotomeccanici di riproduzione tutti quei pregi — non importa di accennarli — che li hanno resi così comuni e piacevoli; non di meno osservo che l'opera dell'Anderloni è pregevole ed utile per ciò che ricorda — con fedeltà oggettiva e con rigida parsimonia, ancor più degne di lode in un giovane, quale egli è — le ultime vicende di quest'arte, impersonata nella bella figura del nonno suo Pietro Anderloni, che tutte la valentia e precisione della sua mano e la morbidezza del suo bulino dedicò ad essa.

Per comodo dei lettori darò un brevissimo riassunto degli appunti artistici contenuti nella monografia, distribuita dall'autore con signorile munificenza a intendenti e a biblioteche ed istituti italiani e stranieri; poichè egli — con esempio troppo bello perchè possa venir imitato, ma assai proficuo per la conoscenza dell'arte nostra e più degli studii nostri presso gli stranieri — fece stampare le notizie in ben quattro lingue. Finissime eliotipie tratte da negative dello stesso autore adornano il ricco volume.

Esordì P. Anderloni pubblicamente con alcune tavole di anatomia per un libro dello Scarpa (1804) che ne aveva affidato l'incarico al fratello del N. Faustino, dal quale egli apprese la tecnica e la pratica dell'arte sua. Dopo serii studii alla Accademia di Brera, del quale periodo rimangono saggio prezioso numerosissime « accademie », passò allo studio del Longhi, allora meritamente in fama; e non è a dire l'amore e le speranze dell'esperto incisore per il giovane suo collega (tale divenne ben presto più che discepolo), come quegli che rispondeva appieno per sentimento, espressione e tecnica abilità ai bei precetti esposti da lui con tanto entusiasmo nel suo « Trattato di Calcografia ». Ed infatti i pregi che la Commissione premiandolo nel gran concorso del 1811 riconobbe in una delle sue prime produzioni, una soave incisione della *Madonna del Prato* di Raffaello, sempre contraddistingueranno le sue numerose opere, come quella degne di ammirazione, « per l'intelligenza, il gusto e la morbidezza dell'intaglio, non meno che per la varietà e la nitidezza ». Giovane ancora (nel 1818) gareggia coi più valenti, intagliando — colle ben note sue prerogative — un *Mosè al pozzo di Madian* dal Poussin. Poco più tardi una riproduzione dell'*Adultera* di Tiziano va a ruba tra gli amatori e i buongustai, malgrado alcuni lievi appunti mossi dai critici. Circa il 1831 intaglia — superando gravissime difficoltà tecniche — una *Sacra Famiglia* da Raffaello. Ma già buonissimo ed ormai celebre saggio della sua rara valentia aveva dato (nel 1830) col riprodurre in incisione — dai

Il Giudizio di Salomone.

suoi disegni tratti dall'originale con nitidezza e precisione non comuni — il dipinto di Raffaello: *Etiodoro scacciato dal tempio.* Facile si presentò allora — e le dispute in materia artistica si accendevano a quei tempi con lo stesso fuoco d'oggi, nè certo con minor garbo, anzi — il raffronto dell'intaglio dell'Anderloni con quello, autorevolmente famoso, del Volpato. Il Longhi, suo maestro, difese il N. con valide ragioni, dicendo tra l'altro che le stampe del Volpato « non precludevano l'adito agli incisori futuri di farle migliori »; affermando per di più: « La stampa dell'Anderloni è incontrastabilmete migliore e per disegno e per intaglio di quella del Volpato, quantunque sia essa pure stimabile. *E qui, scusatemi, mi credo in diritto di potere fondatamente decidere* ».

Da Raffaello riprodusse pure *L'incontro di S. Leone con Attila* (1837) e il *Giudizio di Salomone,* incisioni di pregio inscutibile. Forse noi oggi non possiamo — a meno di essere intendenti o di penetrare un po' addentro nello studio dei particolari tecnici di questa arte — apprezzare *compiutamente* la finezza e le prerogative delle incisioni; ed è appunto pensando a questo dubbio che mi sono indugiato un momento.

Nel 1831 — morto il Longhi un anno prima — il N. venne nominato professore di incisione presso le R. Accademia di Brera. Dedicatosi con tutto amore all'insegnamento della sua arte che — con grave rammarico — doveva vedere illanguidire, quantunque facesse ogni sforzo per mantenerla in vigore a dispetto degli uomini e delle circostanze, ebbe il piacere di vedere la buona riuscita di alcuni suoi allievi, quali l'Alfieri, il Mauro, il Barni e il Polacco. Dicendo che durante i suoi ultimi anni (1846-1849) egli alterna le cure della scuola con quelle della adorata famiglia, pure intagliando ancora con grazia squisita quadretti di indole soave e religiosa, così come negli anni giovanili aveva fatto le sue prime prove incidendo con rara somiglianza ritratti di persone care o di illustri — io avrei terminato un rapido cenno intorno all'opera di lui. Della vita — che pure vorrei tenere presente ai lettori, specie ai giovani artisti — mi limiterò a dire che fu buona ed onesta; e come era stato bravo artista, buon padre di famiglia, cittadino integerrimo, così fu anche generoso patriota, sacrificando somme e gioielli, perfino le medaglie riportate, per la difesa delle 5 giornate del '48. Morì nel 1849 a 64 anni, essendo nato nel 1785.

Di lui ci piace riprodurre dalle belle fotografie del nipote Emilio — che le conserva con reverente cura — alcune delle incisioni più reputate. — Al giovane e dotto autore le nostre congratulazioni; e queste faccio non per deferenza d'amico, ma per rendermi interprete dei sentimenti di parecchi studiosi, e con quella stessa sincera spontaneità, alla quale tanto bene si informano le sue note.

AMBROGIO ANNONI.

MENOTTI BASSANI & C. Editori — BATTISTA BIASSONI *responsabile.*

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano ♣ Caratteri appositamente fusi dalla Ditta NEBIOLO & C. - Torino - Milano - Genova.

Bologna. — Chiesa dei Filippini.

La bella facciata della chiesa dei Filippini in via Manzoni, ha subito un guasto. Si staccò da quella facciata monumentale, corrosa dal tempo e dalle intemperie, un macigno che, cadendo, poco mancò non investisse la guardiana mentre usciva di chiesa. Avvertito dai Padri l'ufficio di edilità, la porta venne chiusa e venne messo dinanzi uno steccato.

Firenze. — Un' Esposizione d'Arte straniera.

Ci scrivono da Firenze che si aprirà nei locali dove un tempo aveva sede l' Esposizione annuale di belle Arti in via della Colonna, una importantissima Mostra di quadri, sculture, acqueforti, acquarelli, disegni. ecc., di artisti stranieri residenti in Firenze.

Oltre le opere degli artisti stranieri residenti in Firenze, saranno esposte opere di celebri artisti antichi, come Alberto Durero, Boltraffio, l'allievo di Leonardo da Vinci, il Rosso fiorentino, Richard Nelson, pittore inglese del secolo XVIII, di altri pittori inglesi che acquistarono nome nel secolo decorso, come Watts, sir Martin Schee, già Presidente dell'Accademia Reale di Londra, del famosissimo Whistler; vi saranno pure lavori di Padilla, di Ziem, di Hellien, di Aman Jean, di Rodin, il potente scultore.

Il Comitato promotore dell' Esposizione è composto dei signori Rolshoven, Beer, De Prudnik, Kerr-Lawson, Rinungton, Campbel-Spence, Gobbi, tutti residenti in Firenze. Direttore dell'Esposizione è H. L. Stuart.

Desterà l' ammirazione degli artisti la collezione delle sedici acqueforti dette del Tamigi, di Whistler. I lavori di Whistler, oltrechè dal colonnello Golff, furono inviati anche da Georges Victor Hugo, nipote del poeta. Georges Victor Hugo ha pure inviato una veduta di Venezia di Ziem e una scultura di Rodin.

Degli artisti residenti in Firenze espongono Rolshoven, Kerr-Lawson, Beer. il colonnello Golff, G. Victor Hugo, Cooper, Sargeant, signora Manette Thompson, Witaker, Courtis, lo scultore belga Meunièr e altri. Le opere esposte saranno circa 200. L'Esposizione è privata e non vi si potrà accedere che mediante biglietto d'invito.

Venezia. — S. Giorgio degli Schiavoni.

Nel grande incendio che il giorno 9 giugno distrusse il *Mobilificio* veneziano a S. Lorenzo in Venezia, corse pericolo d'andar distrutta la chiesetta di S. Giorgio degli Schiavoni e con essa le celebri tempere del Carpaccio.

Intanto per la storia di quelle tempre stralciamo dalle cronache dei giornali veneziani alcuni episodi e alcune considerazioni:

« Qualche fiammata ventava sui finestroni della Chiesa di San Giorgio degli Schiavoni; qualche tizzone pioveva su quei limitari sacri all'arte ed alla fede: le divine opere di Vittore Carpaccio sentivano l'urgere della rovina su di esse. Erano le cinque.

« Fra le persone accorse, il Conte di Prampero ebbe la visione della rovina cui potevano da un momento all'altro soggiacere le opere d'arte della Chiesa: e corso dall'ammiraglio Viotti gli chiese un aiuto per la loro salvezza.

« L'ammiraglio, visto che le chiavi del tempio non si trovavano, concesse al Di Prampero alcuni marinai per atterrare il portone che ne vietava l'accesso: e la porta cadde sotto i colpi reiterati dei picconi. Come entrarono, si videro le opere bagnate da spruzzi d'acqua; il pericolo per ciò apparve maggiore poi che essendo esse eseguite a tempera su tela, potevano avere danni uguali tanto dall'acqua quanto dal fuoco. E si incominciò un'opera alacre di staccamento, dalle cornici sansoviniane, delle tele preziose.

« Sopraggiunse, frattanto, l'ingegnere Dall'Ongaro, addetto alla conservazione dei monumenti con l'architetto prof. Del Piccolo. I due erano ansiosi, e vedendo l'opera di salvataggio iniziata dal Di Prampero e non riconoscendolo al buio temettero di una manomissione di profani. Compreso l'equivoco, l'opera di salvataggio continuò indefessa: si cominciò dal quadro « S. Giorgio che uccide il drago » che insieme ad altre due furono dal prof. Del Piccolo, scortato da due guardie di P. S., recati nella Chiesa di San Francesco dove, dopo ricevuta, furono trattenuti in deposito. A operazione finita venne sul luogo il prof. Alessandri che constatò la necessità e la cura posta nella esportazione delle tele.

« A questo proposito, notiamo come quel miracolo tintorettiano che è la Chiesa della Madonna dell'Orto, si trovi alla mercè di un qualsiasi incidente che avvenga nei depositi di legnami che tutto intorno la cerchiano con una perenne minaccia.

Fabbrico. — Ancora dell'autografo correggiesco.

Ci risulta che alcuni studiosi ritengono senz'altro apocrifo l'autografo dato al Correggio intorno a certa *Madonna del Saso* ch'ei si sarebbe impegnato di fare nel 1534. Aggiungono che se ne trovano in circolazione altri tre consimili!!! Troppa grazia davvero!

Parigi. — Louvre.

Finalmente il Museo della Marina sarà trasferito dal Louvre agli *Invalides* ed in cambio verranno portate a quel Museo Nazionale le armi più belle e più pregevoli che si conservano al Ministero della Guerra.

Berlino. — Incendio in una collezione privata.

Il Sig. R. von Kaufmann noto raccoglitore tedesco ha subito il danno di un incendio che ha distrutto una ventina di dipinti nella sua celebre galleria di Berlino e fra questi, dicesi una *Deposizione della Croce* del Memlinc, due tavolette di Gerard David, ecc.

Londra. — Un altro quadro di Raffaello!!

La *Tribuna* del 26 giugno ha pubblicato questa notizia: « Un commerciante di quadri antichi, ben conosciuto a Londra, il signor Cromer, pretende di aver scoperto in una casa privata una celebre *Madonna del passeggio* di Raffaello, quadro che era stato perduto da lungo tempo. Attraverso la sporcizia che ricopriva il quadro, il Cromer credeva di riconoscere la mano del maestro, ed era pronto a pagare una grossa somma al proprietario, il quale però non conosceva il valore del quadro che egli possedeva, e glielo cedette, quindi, per pochi denari. Furono subito fatti varii processi di ripulimento e a ogni nuovo ripulimento il quadro mostrava nuove bellezze, che convinsero sempre più il Cromer dell'autenticità della sua scoperta. Così, ora, egli è pronto a pagare cento sterline, a qualunque persona la quale possa provare che il quadro non appartiene a Raffaello.

« Questo quadro ha una storia assai interessante. Esso è il più piccolo fra i quadri importanti di Raffaello, misurando 69 centimetri di lunghezza e 26 di altezza. Carlo I lo comperò nel 1628: e quando Cromwell vendette la collezione reale inglese, il quadro fu comprato per la collezione reale di Spagna. Questo quadro rimase così un secolo e mezzo in Ispagna fino al tempo delle guerre del primo impero durante le quali i capitani delle « guerriglie » si impadronirono di parecchi quadri di musei reali, per farne denaro per la guerra. Parecchi di questi quadri furono venduti in Inghilterra, e fra essi pare sia stato venduto anche il quadro di Raffaello in parola.

« Il Cromer crede quindi che il quadro da lui comprato, sia passato in Inghilterra nel 1811. Infatti la persona che glielo vendette, sarebbe un discendente di quella che lo comprò originariamente. Questo quadro rappresenta una « *santa famiglia col bambino Gesù fra le braccia della Madonna* ». Il tipo del bambino richiama alla mente un altro bambino di Raffaello, quello cioè della « *Madonna di S. Sisto* ».

Fin qui la *Tribuna*.

Il solo commento che si dovrebbe fare sarebbe che .... se sono rose, fioriranno!

Ma noi andiamo avvertendo come da qualche tempo al sopravvenire d'ogni estate, invece dell'apparizione del famoso serpente di mare, si ha l'apparizione d'un quadro di Raffaello.

È inutile intanto dire che la storia del dipinto non conclude nulla, e che tutto dovrà ridursi all'apprezzamento dei critici.

Allegra, poi, la scommessa che fa il signor Cromer il quale offre trecento sterline a chi *proverà* che il suo quadro non è di Raffaello. È chiaro che se mille critici d'arte gli diranno che il suo non è *un Raffaello*, egli opporrà sempre che si tratta di opinioni e non di prove!

Noi però — da parte nostra — facciamo un'altra scommessa. Offriamo al signor Cromer mille sterline se riuscirà a provare che Adamo ed Eva non sono mai esistiti!!

Assortimento
Ricchissimo
di Caratteri
e Fregi
Ultima Novità.

P. Albé & Figlio

Premiata Fonderia Tipografica

Milano
Corso Vigentina N. 50-52

Malattie nervose

Gabinetto di Elettricità Medica

MILANO - Via S. Andrea, 11

Direttore Dott. CARLO LURASCHI

VISITE e CURE dalle 10 - 12 alle 3 1/2 - 6 pom. tutti i giorni meno la Domenica

ELETTRICITÀ - MASSAGGIO

Doccie - Bagni di luce - Raggi X, ecc., ecc.

CURE SPECIALI { per togliere le macchie della pelle
per la paralisi pausale
per l'asma

Stabilimento Artistico
per le riproduzioni Fotomeccaniche.

DIPLOMA D'ONORE, TORINO 1898 — MEDAGLIA D'ORO, PARIGI 1900

FONDERIA DI CARATTERI E FABBRICA DI MACCHINE

DITTA NEBIOLO & C. - TORINO

SOCIETÀ IN ACCOMANDITA PER AZIONI - CAPITALE L. 3.000.000 INTERAMENTE VERSATO

Impianti di Tipografie in brevissimo tempo

750 Operai — 150 Cav. di forza

FILIALI: MILANO - GENOVA - PARIGI - BUENOS-AYRES

"APOLLON" in 15 gradazioni

Matite nere finissime per Artisti, Ingegneri ed Architetti * * * * * * *

In vendita presso le principali Cartolerie.

Chiedere sempre la Marca di fabbrica (2 martelli incrociati)

JOHANN FABER - Norimberga.

Premiato in tutte le Esposizioni.

KOH-I-NOOR

Matite nere finissime in 16 graduazioni

per Artisti, Ingegneri ed Architetti

Specialità delle premiate Fabbriche di L. & C. HARDTMUTH

(Vendonsi nelle principali Cartolerie del Regno)

Esposizione Universale Parigi 1900 GRAND PRIX la più alta onorificenza

BUDWEIS-VIENNA

La presente Rassegna è stampata con Inchiostri della Casa CH. LORILLEUX & C.

Anno IV. - N. 9 Milano: Settembre 1904

RASSEGNA D'ARTE

DIREZIONE:

GUIDO CAGNOLA — FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI — CORRADO RICCI

Sommario:

GIULIO FERRARI: La Cattedrale di Reggio Emilia *(con otto incisioni) continua.* — LUCA BELTRAMI: Le prigioni dell'Arte - Il Monumento di Bernabò Visconti *(con cinque incisioni).* — ENRICO DI GEYMÜLLER: Una osservazione in ordine al disegno attribuito a Baldassare Peruzzi nella *Rassegna* di Giugno 1904. — WLADIMIR DE GRUNEISEN: La piccola Icona bizantina del Museo russo Alessandro III a Pietroburgo, e le prime tendenze del tragico nell'Iconografia della Crocifissione *(con quattro incisioni).* — Scoperte e primizie artistiche: LUCY OLCOTT: Un Quadro attribuito a Salvanello *(con una incisione).* — B. BERENSON: Altre opere del Sassetta. — ANDREA BALLETTI: Corrieri artistici *(con una incisione).* — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:
nel Regno 10 *Lire*
per l'Estero Lire 11.

Direz. e Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI E C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1

Conto corrente colla Posta.

CRONACA

Roma. — Un giudizio del Maeterlink sui moderni abbellimenti di Roma.

Il Maeterlink, uno scrittore che riveste della forma più splendida i pensieri più profondi, dedica un capitolo del libro *Le double jardin*, che credo sia l'ultimo uscito dalla magica sua penna, a Roma della quale esalta l'imperitura bellezza vincitrice del tempo e ... degli uomini.

" L'immortale presenza, scrive egli, di un'accolta di divinità tanto perfette che nessuna mutilazione ha potuto alterare l'euritmia del loro corpo e del loro atteggiamento, la protegge contro i suoi proprî errori e impedisce che gli uomini ultimi venuti abbiano su di lei maggior potere di quello che i barbari ed il tempo ebbero su quelle stesse divinità „. Ma poi la vista dei recenti sacrilegi commessi nell'eterna città, mitiga il suo asserto, la sua profezia più poetica che vera, poichè a piè pagina aggiunge la seguente nota che traduciamo letteralmente:

" Tuttavia la tolleranza di Roma ha i suoi limiti. Se non vi è luogo sulla terra dove si acclimatizzino e si adattino con maggiore prontezza le opere più diverse, non ve n'è però che rigetti più violentemente e più irrevocabilmente tutto quanto non può assolutamente purificare. Sotto questo punto di vista il giudizio del genio della città parte da certezze uniche e definitive. Una statua, un monumento che esso non condanna con ira, contro il quale le sue pietre, le sue piazze, i suoi quadrivii non si sollevano indignati, è sicuro del perdono della posterità. Sin'ora il genio, sebbene più di una volta maltrattato, finì pur sempre col trionfare di tutti gli attentati. Ma oggi noi ci chiediamo con una certa inquietudine come mai egli si adatterà all' orrendo *(hideux)* palazzo di giustizia che stanno erigendo presso a Castel S. Angelo, cosa immaginerà per far dimenticare o rendere inoffensive certe statue del Pincio e diversi monumenti patriottici che le danno l'assalto in più di un punto del suo territorio „. Questo giudizio così severo, ma pur così giusto, contro coloro che non hanno mai capito e non capiranno mai quale delitto commettano, nell'attentare alla divina maestà di Roma, trovano un eco doloroso in tutti i suoi fervidi adoratori.

Roma. — Scoperte nel Foro Romano.

Continuandosi gli scavi nel Foro Romano, si è trovato che al lato meridionale del Lacus Curtius, prospiciente la basilica Giulia, il terreno è frastagliato da innumerevoli fossette sacrificali, contenenti ossa per lo più taurine e grani di lave e ferro carbonizzati. Quivi fu scoperto anche un pozzo repubblicano del tipo più antico, vale a dire scavato nel terreno compatto, senza il rivestimento a lastre anulari stufacee, che distingue i pozzi repubblicani di età più tarda.

Il pozzo limitrofo era riempito di grossi scheggioni di tufo fino a parecchi metri di profondità. In fondo al pozzo si rinvennero quattro cadaveri completi di grossi cani da guardia, insieme ad olle di terracotta e rottami di antefissi arcaicissimi, con figure di cavalli in bassorilievi e decorazioni policrome a meandri scavati di fianco alla costruzione gigantesca del Lacus Domiziano approfondandosi nel pantano compatto che costituiva il fondo della valle, alla superficie della quale stanno gli scheletri di individui periti per morte violenta.

Lo scavo non ha ancora raggiunto il suolo vergine, vale a dire il terreno primitivo e roso dalle acque che hanno scavato la valle verso il Campidoglio e il Palatino. Le esportazioni di fianco al basamento del Lacus Tremuli hanno quasi raggiunto il lato stufaceo del foro che sembra risalire all'origine della Repubblica e che si scorge già in parte franato per causa delle larghe trincee scavate al principio dell'Impero per ricostruire la statua equestre dell'antico trionfatore sugli Ernici.

Nella casa delle Vestali, furono scoperti quattro frammenti di antiche iscrizioni, dal rivestimento marmoreo sagomato e tutto è pronto per limitare l'acqua nella grande vasca scoperta nell'atrio della stessa casa, che riacquista in tal guisa, o almeno in parte, la primitiva gaiezza, quando intorno ad essa fiorivano le rose.

Roma. — Ancora del Foro Romano.

Hanno avuto ultimamente luogo nel Foro interessantissimi scavi. Giacomo Boni, proseguendo ad esplorare le tombe a inumazione, ha trovato il sepolcreto di un'intera famiglia preromulea. Fra le tombe ve n'è una di un bambino, l'unico bambino trovato fin'ora nelle tombe preistoriche del Foro.

Oltre ai soliti vasi con doni funerari sono stati trovati nel sepolcro gli avanzi di una cintura di ambra che ha un rilevante interesse storico.

Presso questa tomba ne è stata scoperta un'altra circolare a cremazione, in perfetto stato di conservazione. L'urna funeraria ha sopra di sè alcuni vasi che contengono i cibi mortuari. Il commendatore Boni ha rilevato l'analogia tra questa e quelle trovate ad Albalunga.

Milano. — La scoperta di un ricco soffitto a Palazzo Marino.

Mentre si facevano lavori negli uffici a terreno dello Stato Civile, veniva in luce un ricchissimo soffitto in stucchi di cui anche gli impiegati più anziani a Palazzo Marino non hanno memoria.

Era coperto da un *plafond* e l'intera sala è tutt'ora divisa da un tramezzo in legno. Il Conconi, che fu tra i primi a vedere il soffitto, lo giudicò subito bellissimo e dello stile preciso delle altre decorazioni fatte eseguire con grande ricchezza dal cavalier Marino alla fine del secolo decimosesto.

I lavori sono sospesi in attesa di ulteriori disposizioni e noi siamo fermamente convinti che in Municipio si provveda perchè la sala venga ridonata al suo primo splendore.

Tutta la decorazione appare conservatissima; mancano negli spazi vuoti, gli affreschi ai quali quegli spazi erano evidentemente riservati. Quei freschi esistevano? Torneranno alla luce o saranno cancellati per sempre?

Abbiamo detto che gli impiegati più anziani non hanno memoria del soffitto, che era certamente già coperto nel 1861, quando il Municipio passò ad occupare palazzo Marino. C'è chi dice che quel barbaro *plafond* e quel tramezzo in legno esistono fin dall'età napoleonica. Fortunatamente non recarono nessun danno serio all'opera d'arte. Ma ci stupisce ad ogni modo che di quel soffitto e della sua ubicazione non si conservasse memoria precisa così da indurre ben prima d'ora i competenti a rimetterlo in luce.

Firenze. — E' del Verocchio?

Recentemente un negoziante d'oggetti d'arte, domiciliato a Firenze, informava un ricchissimo viennese ch'egli possedeva uno splendido bassorilievo di marmo bianco, rappresentante la Madonna col bambino, di Andrea Verocchio, e che era disposto a cederlo per 85.000 corone.

Il signore, ben lieto di possedere un simile tesoro, sborsò senza esitare e senza nemmeno vedere il bassorilievo, il prezzo domandato. Ma, quando la scoltura arrivò a Vienna, molti artisti che la videro emisero dei dubbi sulla sua autenticità: si trattava certamente di un lavoro d'artista, ma, secondo i più, di un'epoca posteriore al Verocchio.

Questi dubbi sconvolsero giustamente l'animo del mecenate, il quale finì con lo scrivere al negoziante, che non voleva più saperne del bassorilievo.

L'altro rifiutò energicamente di riprenderlo, richiamandosi al contratto, e sostenendo l'autenticità della scoltura.

Dopo un lungo scambio di lettere, si venne ad un processo.

Il negoziante propose una perizia, e un'altra ne propose il mecenate; si parla di far venire a Vienna parecchi illustri artisti e critici d'arte da Parigi e da Milano.

Corneto Tarquinia. — Scoperta archeologica.

Negli scavi di Corneto Tarquinia furono scoperte oltre 250 tombe che rimontano al decimo secolo avanti Cristo, in alcuna delle quali erano molti ornamenti. Vennero raccolte oltre 500 fibule e 27 vasi corinzii.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO IV. MILANO - Settembre 1904 N. 9.

La Cattedrale di Reggio Emilia

1. Notizie storiche generali - La facciata. — 2. Il muro perimetrale - L'interno. — 3. Il ripristino.

1. Le vicende della costruzione della Cattedrale di Reggio sono di una tristezza incredibile. Lo stato attuale, miscela di secolari diverse manifestazioni d'arte, chiaramente lo attesta e dice una storia non ancora ben chiara, ma lagrimevole di uno dei più sventurati monumenti italiani che, nel ristauro del XIII secolo, avrebbe offerto un mirabile esempio d'arte romanico-lombarda, il più originale forse fra quelli dell'Emilia, per caratteristiche costruttive e per ricche decorazioni pittoriche esterne ed interne.

I documenti finora emersi, importantissimi per quanto scarsi, il prezioso rilievo dell'insigne Don Gaetano Chierici — 1879 — quello assai interessante del prof. Gaetano Chierici — 1894 — fatto d'incarico del locale Ispettorato, se lasciano ancora difficile il seguire, con piena sicurezza, l'opera, per secoli sempre disgraziata, tutta frammentaria, e in molte parti nascosta ora da diverse costruzioni, portano tuttavia qualche lume per identificare alcune parti, stabilire una cronologia ai succedentisi rifacimenti, e aprire la via ad alcune congetture sulle più antiche forme costruttive e di decorazione.

L'asserzione che questo tempio sorgesse su rovine di edificio pagano, ha avuto conforto anche dagli studi dell'archeologo Chierici, che rinvenne avanzi dell'evo classico operandosi il restauro del pavimento nel 1879. Della costruzione primitiva nulla si ha. Sappiamo che — per quanto ne scrisse il Tiraboschi — nell'857 era già fondata la canonica e la Basilica di S. Maria, dal Vescovo Sigifredo; che il terremoto del 1222 fece crollare la torre (1) ma non credo che il Salimbene alluda al tiburio ottagonale che tuttora si innalza sulla facciata e più avanti ne dirò la ragione: che nel 1284 l'Arcivescovo di Ravenna concede indulgenza per elemosina che valga *ad reparandam Ecclesiam majorem reginam,* che era *collapsa in pluribus vetustate et reparatione indiget sumptuosa* (2), riparazione alla quale pare avesse posto mano nel 1267 il Vescovo Fogliani, riducendo l'abside (3).

In un manoscritto di Casa Malaguzzi, presso l'Archivio di Stato in Reggio, dei secoli XVII e XVIII, è riportata l'epigrafe che ricordava la costruzione del protiro centrale, fatto costrurre da Alberico Malaguzzi nel 1285 (4) accompagnato da una nota del cronista che descrive il protiro stesso. Di questo Alberico Malaguzzi, che negli atti porta il titolo di « *Rector, Administrator vel dominus laboreri* » è pure il testamento 1288 - 7 Marzo (1) col quale lega « *libras ducentum imperiales* » per costrurre un campanile *in loco decente.*

E' noto, lo pubblicò Corrado Ricci in una monografia sull'arte romanica nell'Emilia (2), il Decreto del Comune di Reggio (1311) onde proibire fuochi, usi a farsi in piazza e che offendevano le pitture della facciata del Duomo.

Del 1313 abbiamo una Bolla di Guidone Vescovo per un'altra elemosina a favore della costruzione della chiesa (3) e del 1314 i mandati fatti dal Massaro delle chiesa Francesco Tomasino da Querciola a *Franchino de Burgo ad quaestuandum pro fabbrica et colligendum quod libet factum pro eodem laborerio* (4). In Tacoli (5) è detto di un atto rogato presso i leoni di uno dei protiri della facciata, 1315.

Nel 1323 il Comune decreta di erigere nella facciata due statue a Giovanni XXII e a re Roberto (6).

L'epigrafe « *Deo Onnipotenti magno tugurium Cattedralis olium Libero Patri sacrum sub titulo assumptionis B. M. V. Prope Episcopatum — Magno sumpto aerectum et consecratum fuit. — Tempore Joannis Regis Boemiae et — Guidi Secundi de Rubertis — 1333* — (in Affarosi Mem. P. 1ª 267 e Bedogni Diar. Sac. 1825. pag. 11), mi avverte il Canonico G. Saccani, che falsa la storia, giacchè, in quell'anno, il Vescovo nominatovi era morto. Stimo possa essere epigrafe apposta molto posteriormente a memoria di una consacrazione avvenuta per ristauri radicali, cominciati forse da Alberico Malaguzzi.

Nel 1421 il Comune decreta di dipingere certe armi nella facciata della Cattedrale (7). Del 1450 abbiamo il testamento di Giroldo Fiordibelli, morto in quell'anno, che lasciò usufruttuaria la moglie Antonia Boiardi e, dopo la morte di questa, la Cattedrale.

Da questo atto si rileva che già il Fiordibelli aveva iniziati lavori di restauro che sono veri rifacimenti e dispone si facciano altri lavori di carattere organico e decorativo (8). Nel 1451 la vedova del Fiordibelli chiede agli Anziani e al Duca di innalzare la torre per porvi le campane e nel tempo stesso di essere disobbligata dal decorare la *trufina*, giusta la disposizione testamentaria del marito.

(1) Salimbene. Cron. P. 2. pag. 146. Tacoli Mem. II, pag. 497. Panciroli, Stor. di Reggio, 137 ma lo nota al 1219.
(2) Arch. Capit. Reg.
(3) Bedogni F. Diar. Sac. 1825, pag.
(4) Ms. Malaguzzi, Arch. Stato in Reggio.

(1) Arch. Capit. Reg.
(2) Atti e Mem. della R. Dep. S. P. per le Prov. di Romagna III Serie, Vol. IV Fasc. I e II.
(3) Arch. Capit. Reg.
(4) Ibid.
(5) Tacoli, Mem. 6 II Pag. 144, 145.
(6) Tacoli Id. P. I Pag. 370 e nelle Provig. del 1323 pag. 53 Arch. Stat. Reg.
(7) Prov. 23 Aprile 1420 pag. 158. Arch. Stat. Reg.
(8) Testamento di G. Fiordibelli Arch. Catted. Reggio rog. da F. Bonzagni.

Gli anziani danno, per parte loro, il permesso, aggiungendo lodi e ordinano si scriva al Duca (1).

Nel 1453 i Canonici ottengono dal Comune permesso di fabbricare (2) la *trufina*, che, credo, sia il tabernacolo del protiro centrale, per le decorazioni della quale non intendeva più provvedere l'Antonia Boiardi nel 1451; la *trufina* è riattata e decorata, giusto il desiderio del Fiordibelli, dai Canonici. Nel 1464 un rogito di Franceschino Bonzagni contiene il contratto per il ponte onde lavorare nella *trufina* e del gennaio del 1465 abbiamo un rogito di Baldassare Lanza che contiene un contratto suppletivo per compiere il *capitello*, nome che credo equivalga a *trufina*; e in un registro dell'Archivio Capitolare è descritta particolareggiatamente la spesa fatta dai Canonici per riattare la *trufina* che è sulla porta regia del Duomo, comprese 12 statue di pietra, rappresentanti gli Apostoli.

L'opera, con bassorilievo o tutto rilievo di dodici statue con aureole di rame dorato, appare manifestamente compiuta nel dicembre del 1465 (3).

Del 1470 esiste una lettera al Comune del Vescovo Antonio Beltrando che chiede si nomini una Commissione per declinare le responsabilità circa il rimuovere un pilastro nella Cattedrale sotto la torre.

Dal 1500 al 1504 abbiamo concessioni per allargare la Chiesa e certamente si riferiscono all'abside maggiore e a quelle laterali (4). Nel 1511 vien data facoltà dal Duca ai canonici *ut possint cum exemptione traducere marmora ad fabbricandum Ecclesiam* (Arch. Capitolare Reggio). Nel 1516 i canonici della Cattedrale domandano la torre del pubblico per porvi le campane del Duomo. (Lib. Prov. Anno 1516, pag. 13 - Arch. Stato Reggio).

Dai Diari Visdomi, pubblicati in parte da Ippolito Malaguzzi — Reggio 1881 — appare che, nel 1547, il terremoto fu tale che si *schiaperlò la torre del Duomo*, ma quale torre fosse non si dice; e nel 1578 essendosi accesi fuochi nella torre della facciata *bruciò la cupola et le campane e si fracassò la volta della ciesa.*

Per il sontuoso rifacimento di Prospero Spani abbiamo lo studio di Francesco Malaguzzi, notevolissimo contributo alla storia artistica del Duomo.

Nel 1595 troviamo (Arch. Cap.) un mandato di L. 60 imperiali per restaurare l'immagine della Madonna nella torre della facciata.

Del rifacimento dell'architetto senese Pagliani, che al primo anno del XVII secolo all'interno della chiesa ridusse in volta a botte le tre navi, la traversa e il presbiterio, sconciò l'abside con finestroni rettangolari, fasciando i pilastri polistili medioevali e della Cupola del Pachioni dirò più avanti.

Furono queste opere il colpo di grazia che, specialmente all'interno, soppresse e mascherò forse quattro periodi d'arte, romanica, archiacuta e del rinascimento in due suoi periodi.

Il rifacimento del Pagliani non più toccato, se non colla pittura nel 1879, fu però minacciato nel 1777 da una rilevante riforma, secondo il gusto del tempo, come appare dal disegno acquarellato, trovato dal canonico Saccani nell'Archivio dei Canonici.

Chiude, fino ad ora, la serie non ricca, nè lieta di documenti, una nota ben triste: nel 1777 i canonici deliberarono di invocare il permesso del Comune per convertire in calce i leoni antichi della porta. Di quale porta fossero non è detto.

Di tali sostegni di portali non ne rimangono che due e sono alla porta del lato meridionale nella fabbrica, opera, a mio avviso, del ristauro del 1300.

Alla luce che portano questi documenti si aggiunge quella che emana dagli avanzi e dagli ultimi studi, ai quali in principio accennai.

Altre ricerche ho praticate cosicchè, facendo tesoro delle già compiute, aggiungo le seguenti considerazioni ed ipotesi.

Il restauro che ha inizio alla fine del 1200, a mio avviso, non mutò di molto, nelle proporzioni planimetriche e nell'altezza la costruzione antecedente. La forma dei piloni, il carattere dei mosaici, come dal rilievo Chierici, (1879) ci parlano di un'arte lontana dai primi anni del 1300.

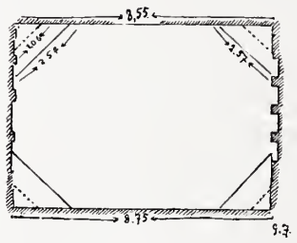


Fig. 1. - Pianta del tiburio.

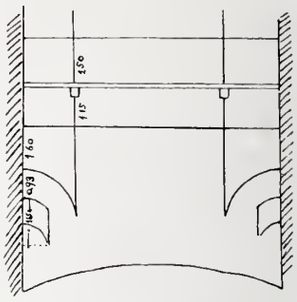


Fig. 2. - Parziale sezione del tiburio.

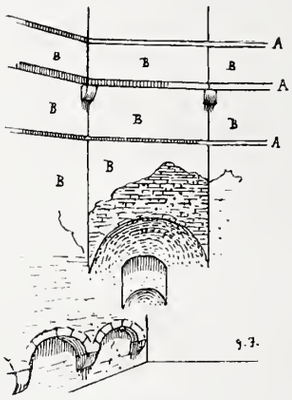


Fig. 3. - *A.* Fascia color rosso — *B.* Tinta bianca.

Si aggiunga che l'interno del suddetto tiburio (vedi fig. 1, 2 e 3) sopra la facciata, dipinto, mostra che esso fu fabbricato molto prima dell'esecuzione delle pitture, i cui avanzi, interessantissimi veramente, ne dicono l'età (fine del XIII inizio del XIV). Infatti, cadendo, questi affreschi lasciano vedere un muro a faccia vista eseguito con grande diligenza: la calce fra mattone e mattone vi è accuratamente assestata colla punta della cazzuola. Evidentemente non si pone tanta cura a un muro che va ricoperto da intonaco; adunque il tiburio con pennacchi a tromba, posante sulla attuale facciata e sui piloni primi della nave centrale, tuttora esistenti e fasciati dal ristauro del 1600,

(1) Prov. Lib. dal 1449 al 52 a pag. 255 verso Arch. Stato Reg.
(2) Reg. delle lettere del Comune. Anno 1455 al 60 fol. 264.
(3) Rogito Bonzagni Archiv. Catted. Reggio.
(4) Reg. delle lett. del Comune, foglio 194, Arch. Stato Reg.

ha di molto preceduto la decorazione di cui fu ornato nel XIV secolo. Di quanto? Ricordiamoci che nel 1284 (lo dice la raccomandazione dell'Arcivescovo di Ravenna) la chiesa è *collapsa in pluribus vetustate e reparatione indiget sumptuosa*, e se diciamo che questi avanzi possono essere del secolo IX non vediamo di fare ipotesi irragionevoli. Ma vi sono altri indizi per stabilire una notevolissima distanza di tempo dalla costruzione primitiva o da un rifacimento anteriore al XIV secolo.

Nella facciata (vedi fig. 4) vicino al sommo del timpano, malamente coperto dall'intonaco fatto per le pitture

Fig 4.

di quel secolo, sporge alcun poco una lastra marmorea che indica o una finestra o una nicchia otturata, e sotto di questa due oculi resi più visibili dai ristauri del 1894, anche questi otturati e coperti, lo si vede chiaramente, dalle stesse decorazioni pittoriche. Ancora: i restauri del 1894 provano che i venti archetti ora esistenti sotto ai predetti oculi formavano una galleria o cieca o praticabile o con qualche finestra solamente, costituendo un assieme di facciata che disegno, a congettura, nello schizzo a fig. 5.

Questa galleria fu soppressa nel ristauro del XIV secolo e si potrebbe anche affermare che la galleria aveva gli archetti otturati in modo da formare lunetta, in ciascuna delle quali era dipinta una testa di santo con aureola, la qual testa è racchiusa in una cornice che è una fascia rossa seguente il diametro e l'arco della lunetta. Il ristauro del XIV secolo, modificando la galleria, venne col muro a filo delle lunette aggiungendovi il resto coll'affresco della figura (fig. 5). A mio parere fu tale aggiunta anche una necessità per la statica dell'edificio; il tiburio, per quanto fiancheggiato da contrafforti, posando sopra il muro di facciata, che all'altezza della galleria suddetta era più sottile della parte superiore della facciata stessa, massiccia, con forse due sole piccole aperture, gli oculi suddetti, minacciava da tempo tutta la facciata, cosicchè il restauro, del quale è parola non dubbia nei documenti citati, per quasi intera la prima metà del 1300, soppresse interamente la decorazione dei due terzi inferiori della facciata stessa, facendosi dal rinforzare le fondamenta sino all'otturazione della galleria cieca e gettò quell' arco di scarico che vediamo rompere gli oculi antichissimi per dar luogo probabilmente ad una finestra (rosa), riccamente ornata, assieme al protiro (1285) del Malaguzzi. La forma degli oculi, la scultura dei modiglioni, degli archetti delle gallerie più volte citati, da confrontare con altri rimanenti al lato settentrionale vicino al tetto e con altri ancora che stavano a loro accanto e furono posti al civico museo, di una spaventevole rozzezza di lavoro, sono, mi sembrano, prove della loro grande distanza dalla data del ristauro del XIV secolo, i cui caratteri emergono anche chiaramente, oltre che dalle pitture, dai capitelli che rimangono in numero di due sotto alla zona dei santi dipinti ove anteriormente era la loggia o cieca o praticabile. Questi capitelli coll'estremità del fogliame un po' gonfio, proprio delle decorazioni archiacute, manifestano tutta l'abilità artistica e tecnica che si riscontra nei lavori del XIV secolo.

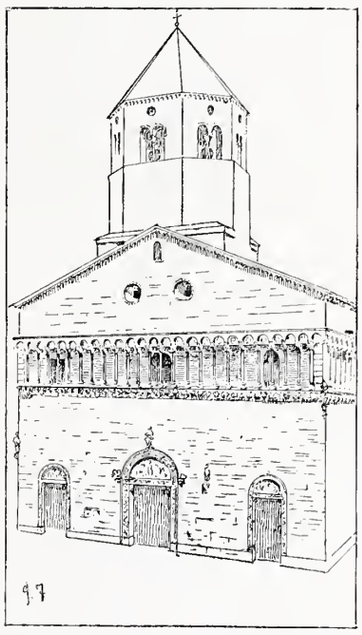


Fig. 5.

Un assaggio ai piloni polistili, ora fasciati, darebbe schiarimenti maggiori: ma parmi che l'esame ora fatto ad alcune parti costruttive e decorative dimostri che la chiesa *collapsa in pluribus vetustate* del 1284, salvo nell'allungamento della trasversa, sostanzialmente non fu modificata dai restauri del XIV secolo e che quanto rimane della costruzione anteriore a questo restauro possa essere attribuito anche al IX secolo. Decorativamente però il restauro del XIV secolo quali modificazioni portò nella facciata? I documenti, gli avanzi, gli ultimi rilievi citati, il quadro del XVII secolo posseduto dal Conte Signoretti ove è una veduta della piazza maggiore di Reggio, la tem-

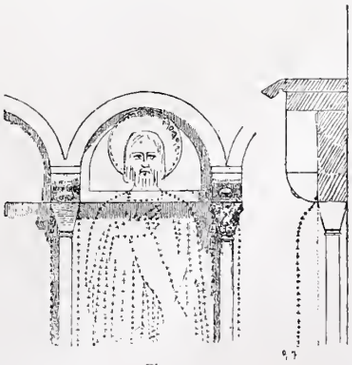


Fig. 5 *a*.

pera decorativa del Mauriziano per quanto in alcune parti fantastica, mi porterebbero alle seguenti congetture (fig. 6): Il tiburio fu alleggerito con larghe bifore e si rese più ricca la cornice di coronamento della facciata che ora vediamo miseramente rovinata: si otturò la nicchia o la finestra al sommo del timpano, e si aggiunse in questa zona, colonnette o sole mensole: si gettò come dicemmo, quell'arco di scarico che tuttora è conservato, e, dopo esser stato rinforzato nei due terzi inferiori l'intero muro sino all'otturazione della galleria, si sostituì ai due oculi una finestra, forse a rosa, si aprì un'altra finestra centrale con stipiti a smussi come mostrarono i restauri del'94 e si ornò la porta centrale e forse anche le laterali di protiri, facendo correre sotto alla loggia otturata una zona di marmo rosso, sotto alla quale si pose un ordine di colonnette di cui rimangono intatti due capitelli dei quali parlammo.

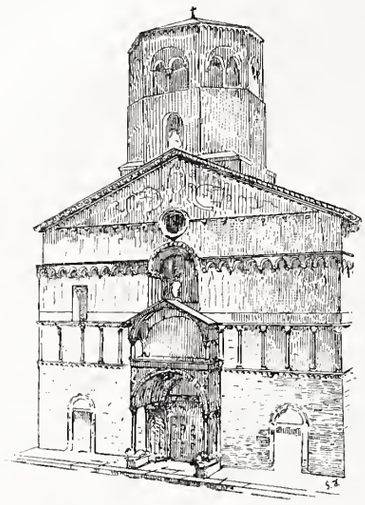


Fig. 6.

Desumo che alle probabili piccole bifore primitive del tiburio siano state sostituite altre più larghe dal quadro Signoretti. Il primitivo tiburio doveva, a mio parere, avere finestre molto simili a quelle del tiburio di S. Antonino di Piacenza.

La ricchezza dell' attuale cornice di coronamento mi pare opera del restauro in discorso; lo congetturo da una zona d'archetti, al lato settentrionale verso la piazza che non incontra gli altri che seguono la linea del piovente nella facciata; e dalla grande esuberanza artistica più propria dello stile del XIV secolo. Che la nicchietta o finestra al sommo del timpano, che gli oculi sottostanti siano stati soppressi dagli affreschi del XIV secolo, appare evidentissimo; che sia stata aperta in questo tempo una finestra centrale all'altezza dei santi sotto gli archetti, appare pure dai restauri del 1894. Se tale finestra fosse bifora, o la semisfera marmorea posante sul davanzale indichi una base per colonnetta, statua, croce od altro ornamento, non è facile accertare, come pure può discutersi se, al di sopra di questa finestra, s'aprisse una rosa o finestra d'altra forma. Ma se tali dettagli rimangono incerti è indubitato che una ricca decorazione pittorica e sculturale diede alla facciata una nuova caratteristica, ponendovi ricchezza maggiore e grande splendore di pitture con aureole dorate, con non poche dorature anche alle vesti dei santi, alternando il bigio dell' arenaria al rosso veronese, otturando la galleria, a mio avviso unica, e decorandola maggiormente a pitture e collocandovi sotto una zona di colonnette aggettate con ricchi capitelli pure in rosso veronese, costituendo infine un nuovo assieme che ha qualche somiglianza colla facciata della Cattedrale parmense (fig. 7). Il restauro del XV secolo, che chiamerò di Giroldo Fiordibelli, è dai documenti e dai restauri del '94 maggiormente schiarito. Nella prima metà di quel secolo si dà nuova forma alle crociere della chiesa; il testamento di Giroldo lo attesta e lo confermano gli studi del 1894 e altre ricerche da me fatte recentemente. Nella nave di sinistra, fra la volta a botte gettata nel 1600 dal Pagliani e il tetto, esistono tuttora le volte a crociera, indubbiamente parmi, del ristauro Fiordibelli: la prima crociera della nave a destra mi fu possibile esaminarla penetrando dall'esterno della facciata per il vano della finestra rettangolare strombata e dipinta (restauro a mio credere, del XIV secolo) resa praticabile dalla parziale soppressione di una delle rose in cotto di cui parlerò più avanti. Tale crociera mantiene conservato pitture, manifestamente del 1400; i cordoni sono dipinti ad ornati, le quattro vele a fondo azzurro con stelle contengono ciascuna un tondo con scene delle *Giornate della Creazione*. Tale crociera è chiusa verso l'interno da un muro che sta fra essa e la volta a botte: ma le crociere continuano per tutta la lunghezza della nave di sinistra, e sarebbe desiderabile fare ulteriori ricerche.

Queste nuove volte dipinte, iniziate nella prima metà del 1400, più basse, per quanto si scorge nel muro della nave centrale, delle precedenti, ebbero luce dalle due rose ornate in cotto che tuttora si vedono e che interruppero la zona dei santi sotto gli archetti di cui più volte si è parlato. Tali rose hanno tutta la caratteristica delle decorazioni del palazzo Zoboli e di altre costruzioni, che segnano in Reggio il primo periodo del rinascimento. Assieme alla forma delle nuove volte, alla costruzione della graziosissima abside, a qualche decorazione pittorica nel fianco settentrionale verso la piazza e alla madonna su una delle faccie del tiburio, che io credo di B. Spani, null'altro appare di opera del Rinascimento.

Un documento importante abbiamo visto che ci parla di un ristauro alla *trufina* altrove detto anche capitello. E' questo, a parer mio, un restauro alla parte superiore del protiro centrale. Io penso che nel tabernacolo fu ridotto il nicchione a rettilineo, e alle figure dipinte del nicchione furono sostituite le statue di Cristo e degli Apostoli che dovevano farsi per legato Fiordibelli, e che, disobbligatasi la vedova, furono fatte eseguire dai canonici. Lo splendido progetto di Prospero Clemente (per il fato che pesa su questa chiesa) rimase quasi interamente ineseguito e porta inciampo per studiare la parte inferiore della facciata nel suo organismo e nelle decorazioni anteriori a quel progetto.

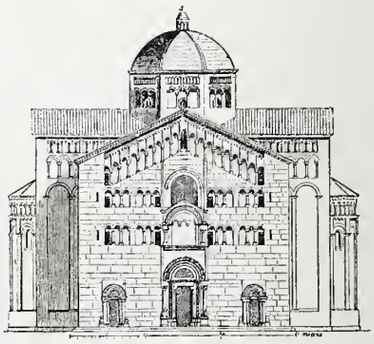


Fig. 7.

Se non v'ha dubbio che i portali, prima del restauro del XIV secolo, erano a tutto sesto, si può dubitare che lo fossero i restaurati; la tempera del Mauriziano li mostra a sesto acuto. Siamo in un periodo in cui tra noi l'arco fa capolino, mentre perdura il tutto sesto, vicino a noi, a

Piacenza, nel 1281 si innalza il cosidetto *Gotico*, meraviglia dello stile di transizione nell' Emilia, ma probabilmente anche le tre porte furono conservate nella loro struttura ad arco pieno e solo furono ornate di maggiori sculture e rese più fastose dai protiri.

Altro punto interrogativo sulla facciata è la presenza di tre modiglioni in linea orizzontale che, a sinistra dallo spigolo, rompono la pittura dei santi sotto gli archetti e con un incastro a loro immediatamente superiore e parallelo, lungo poco più della lunghezza della linea costituita dai tre modiglioni stessi. Sono sostegni di qualche rilevante motivo ornamentale che su loro s'innalzava, o reggevano un piccolo tetto a copertura ed ornamento di statua a loro sottostante? Escluderei il primo caso pensando che su di loro sporgono già gli archetti che avrebbero reso enorme, e quindi non pratico, l'aggetto, e m'accosto volontieri alle supposizioni di un coperto ornamentale a statue e vado pensando possa essere quello alle statue di Giovanni XII e re Roberto di cui parla il documento del 1323. La forma semplice ma accurata, diversa in ciascun modiglione, s'accorda con quella data, l'aggetto dei sottostanti archetti rendeva possibile collocarvi due statue rozzamente scolpite in uno stretto blocco come allora si praticava.

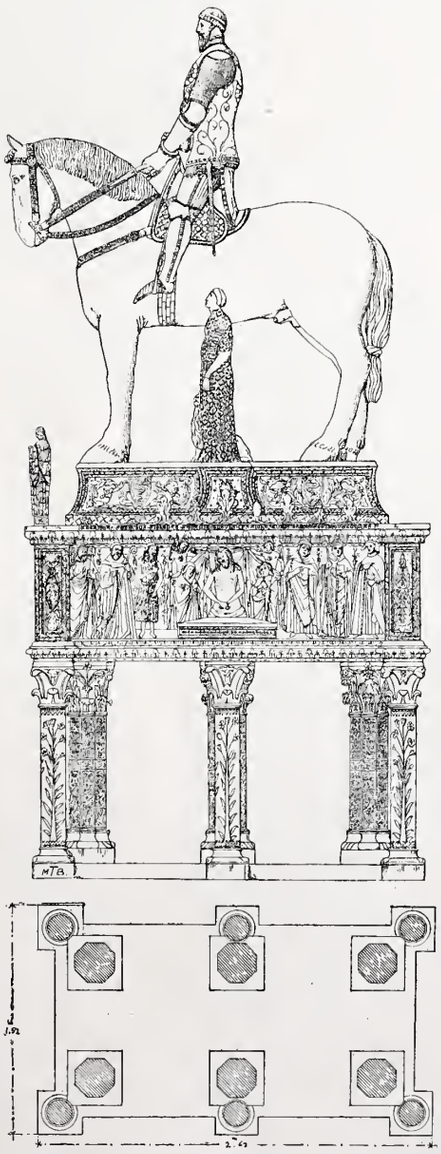
(Continua)

GIULIO FERRARI.

Le prigioni dell'Arte - Il Monumento di Bernabó Visconti

Fin dall'epoca della demolizione del Mercato Vecchio in Firenze, Robert de la Sizeranne aveva levato un grido di protesta, non soltanto contro la facilità colla quale municipi e comuni distruggono le memorie d'arte, che ricordando il loro passato costituiscono quelle caratteristiche, per cui riescono singolarmente interessanti, ma ben anche contro la giustificazione accampata dai manovratori del piccone, col dichiarare come le memorie d'arte scompaginate dalle sistemazioni edilizie non vadano perdute, ma trovino anzi un più appropriato e sicuro asilo nelle sale di un museo. E per il citato caso di Firenze, la costituzione di un museo di memorie medioevali nel Chiostro di S. Marco, allo scopo di raccogliervi i frammenti architettonici e le decorazioni pittoriche provenienti dalla demolizione del Mercato Vecchio, era appunto accampata, non solo come una sanatoria, ma come la dimostrazione di un reale vantaggio derivante da quell'opera edilizia; giacchè — si faceva osservare dai demolitori — buona parte di quelle memorie cittadine di scoltura e di pittura sarebbero rimaste nascoste e sconosciute, quando non fosse intervenuto il « benefico » sventramento di Firenze.

La tesi svolta anni sono dal Sizeranne, si trova oggidì trattata con maggiore ampiezza, e da un punto di vista non limitato solo a Firenze, nel volume recentemente pubblicato, dal titolo *Questions esthétiques contemporaines*, di cui forma la parte V, col titolo: *Les prisons de l'art* (1); pagine scritte con una straordinaria efficacia di osservazioni e di argomentazioni, quale appunto occorreva per una tesi diretta a combattere opinioni e criteri che ormai godono di facile acquiescenza presso il pubblico, e troppo spesso concorrono a spianare la via alle inconsulte opere edilizie ed ai vandalismi che si potrebbero evitare. Ed è precisamente per raggiungere tale efficacia che lo scritto del Sizeranne, in più di un punto, assume forma quasi paradossale, poichè era soltanto coll'eccesso di reazione che l'autore poteva sperare di colpire l'opinione pubblica, e di scuoterne i preconcetti ed i pregiudizi.



Monumento funerario di BERNABÒ VISCONTI, già nella Chiesa di S. Giovanni in Conca a Milano, ora nel Museo del Castello Sforzesco.

La tesi sostenuta dal Sizeranne si può riassumere in questa specie di canone: che l'interesse ed il valore di un'opera d'arte derivano essenzialmente dal trovarsi questa nell'ambiente medesimo per il quale venne creata, e nel quale ebbe ad esercitare la sua funzione: mentre, ospitata nelle sale o sotto i porticati di un museo, la stessa opera perde di significato. Lasciare per quanto è possibile al loro posto le opere d'arte, ecco la conclusione cui lo scrittore arriva, in contrasto colla tendenza, oggi dominante, di immagazzinarle nei musei: tendenza ch'egli si propone di combattere, non senza disdegnare dal ricorrere, come si disse, al paradosso. Il caso citato di Firenze ritorna più volte sotto la penna dello scrittore, come un esempio tipico di tali vandalismi, larvati sotto la parvenza di un rispetto per l'arte: « Florence qui consolait de tant d'attentats géométriques les artistes des deux

(1) Paris, Hachette 1904.

hémisphères, Florence voit tout un plan de *Riordinamento* et de *Sventramento* s'étaler sur les tables de ses Conseils!... Là, une voie, droite comme une épée, traverse le cœur même de la ville, trouant les palais, coupant les vieilles artères vitales du moyen âge, secouant ou ébréchant sur son passage les *Loggie*, fauchant les tours... Mais — aggiunge con ironia lo scrittore — la Commission du *Riordinamento* décréta toutefois qu'on enrichirait de leurs photographies les archives communales; et après avoir détruit le *Mercato Vecchio*, on a pompeusement créé, au musée de Saint-Marc, des salles de souvenirs, de fresques, des plafonds, de cheminées, d'ecussons tirés des maisons du XV siècle. Ainsi — observent les demolisseurs — tout le mond y gagnera, même les esthètes, puisqu'ils trouveront rassemblés dans une même salle et qu'ils verront, en dix minutes, tous ces détails qui, dispersés sur des murs sans interêt et dans des ruelles impraticables, leur auraient demandé cinq ou six heures pour être à grand' peine découverts! ».

La reazione a questa tendenza porta il Sizeranne a stigmatizzare lo stesso principio della istituzione dei musei, al punto che, davanti all'idea di riscattare il palazzo dei Papi in Avignone dall'attuale destinazione a caserma, egli si allarma per il pericolo che il vecchio monumento diventi un museo d'arte sacra: « Si jamais Avignon trouve les millions nécessaires pour expulser les soldats qui sont dans son château fort, et y introduire les scribes, custodes et porte-clefs qu'on rêve d'y voir, tout le Palais des Papes deviendra muet et morne. La visite de ce musée de la chrétienté ne sera que la visite d'un « trésor »: on y verra des chaires vides, des retables sans autels, des lampes sans flammes, des clochettes sans voix, des chapes sans vivants, des reliquaires sans morts. A cette trasformation qu'aura gagné le Palais des Papes? Cétait une caserne: ce sera une prison ».

Senza dubbio, la tesi dello scrittore sembrerà in questo punto eccessivamente paradossale: poichè, alla stregua di tali argomentazioni, si dovrebbe concludere che il caso singolarmente analogo del Castello Sforzesco di Milano, riscattato dalla destinazione di quartiere militare per diventare invece la sede delle memorie di storia e d'arte, sia biasimevole; questo castello era una caserma, ed oggi non sarebbe che una prigione d'arte! Bisogna però indagare il vero significato di quella tesi, per ritrovare, sotto la parvenza di una contraddizione di termini, il genuino pensiero dello scrittore; infatti, che un palazzo storico debba rimanere caserma, esposto quindi alle continue offese di tale destinazione, non può certo costituire il desiderio e l'intento del Sizeranne: ciò ch'egli teme, e giustamente, si è che, dal fatto di sottrarre gli ambienti dello storico palazzo all'uso di caserma, si arrivi senz'altro alla conseguenza di cogliere la favorevole occasione per farvi convergere tutte le opere d'arte della regione, e provocarvi una specie di richiamo delle memorie storiche e d'arte, oggi sparse nelle vie, nelle chiese, nei pubblici e privati edifici, per condensarle e stiparle in un dato numero di sale. Ecco il vero pericolo, la minaccia che il Sizeranne si propone di scongiurare, combattendo i musei non tanto come i naturali ricoveri di quelle memorie che i vandalismi d'altri tempi, od imprescindibili necessità hanno strappato, o vanno rimovendo dalla sede per la quale l'artista ebbe a crearle, quanto come magazzini che facilitano, anzi incoraggiano la odierna tendenza utilitaria, per la quale tali memorie sono ingombranti, od anche semplicemente inutili e fastidiose alla vita d'affari, e debbono perciò essere sepolte in un museo, a disposizione solo di coloro i quali si ostinano a trovarvi un interesse qualsiasi. Il concetto della autoeducazione artistica si va in tal modo smarrendo: neppure passa per la testa di questi inesorabili ed inesauribili magazzinieri dell'arte, che uno sguardo accidentalmente portato, in un istante favorevole, sopra un frammento di scoltura o di pittura all'aria aperta, possa provocare, meglio che una bene ordinata galleria, una vocazione artistica: a quel modo che l'oscillare di una lampada, o la caduta di un pomo furono le casuali per memorabili conquiste della scienza, che le sole teorie e formule non avrebbero determinato. Solo nei musei dovrebbe oggidì l'artista ricercare il nutrimento per la sua educazione estetica: una educazione disciplinata, anzi erudita, sottratta quasi ad ogni impulso personale. Quanti si sono ormai ridotti a dar prova di un interessamento per l'arte, soltanto quando si trovano nelle fredde sale di un museo, mentre fra le manifestazioni della vita quotidiana sopportano, non solo le offese al senso estetico, ma la distruzione e la deturpazione di tutto ciò che dovrebbe per tutti essere di educazione d'arte!

Bisogna quindi ricondurre il concetto del museo al suo preciso significato, quello di un asilo per tutte le memorie disperse, nel quale queste abbiano a riguadagnare una parte del valore perduto, mediante un ordinamento geniale. La preoccupazione per la tutela e la buona conservazione degli oggetti d'arte è, e certamente deve essere, il criterio fondamentale ed incessante nel compito riservato ad un museo: ma ciò non significa che tale preoccupazione abbia a tradursi nella manìa sconfinata di tutto raccogliere, di tutto inventariare, di tutto catalogare ed ordinare in vetrine, nella fredda luce delle sale e gallerie di un museo. Vi deve essere un razionale limite al concetto di tutela, per modo che, ravvisando quasi nel museo una dolorosa necessità e la conseguenza inevitabile delle vicende e delle offese subìte dalle creazioni artistiche, si abbia a cercare di ridurre il suo ufficio allo stretto necessario. Certo non ha torto il Sizeranne, là dove dice che, davanti alla instancabilità dei rifornitori di musei, gli sembra di vedere degli uomini che vadano cercando nelle zolle la semente sparsavi dal coltivatore, per raccoglierla e rinchiuderla tosto nel granaio, affinchè non marcisca: senza accorgersi come, coll'evitarne la decomposizione, ne impediscano appunto la germinazione.

Queste argomentazioni del Sizeranne si presentano a proposito specialmente per un caso recente verificatosi nel Castello Sforzesco di Milano, vale a dire in quell'edificio che — quando si dovessero prendere alla lettera le surriferite argomentazioni, senza avvertirne l'intonazione opportunamente paradossale — dovrebbe ritenersi come un esempio della deplorata tendenza odierna a formare dei musei: poichè le sale che or sono poco più di dieci anni erano scuderie e dormitori militari, oggi sono ridotte a museo, la cui quiete ha quindi sostituito la vita d'altri

Il Monumento di Bernabò Visconti, nel Palazzo di Brera sino all'anno 1899.

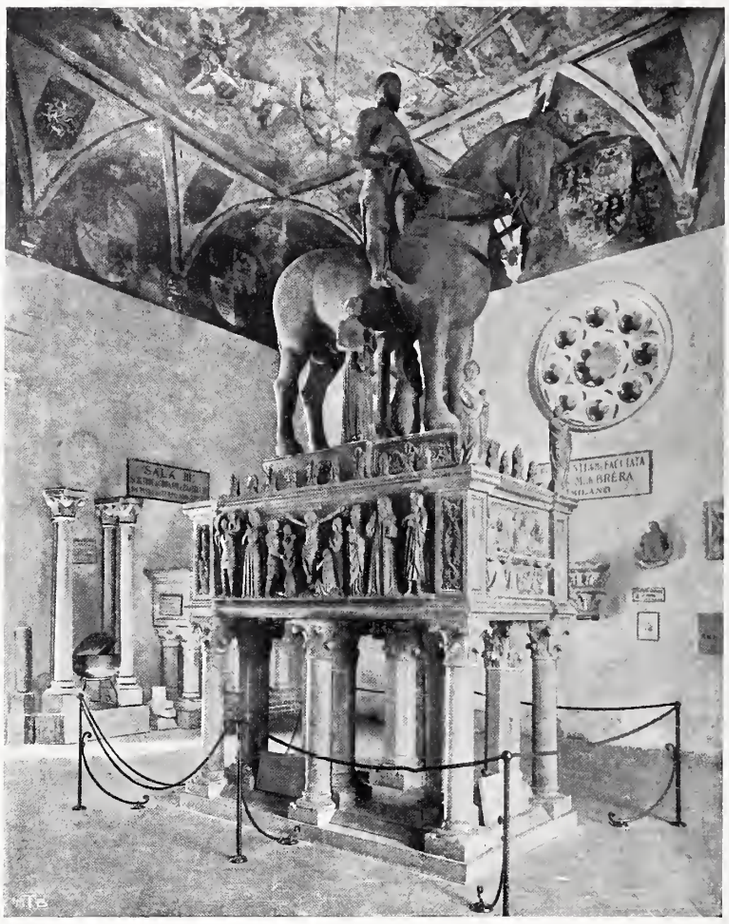
Museo Archeologico al Palazzo di Brera, dove le condizioni di luce e di spazio non concedevano di poter osservare nel miglior modo il monumento nelle sue linee d'assieme e nei minuti suoi particolari. La nuova ubicazione di quel monumento venne pertanto lungamente discussa, e quando si convenne nel fissarla sotto il porticato detto « *Sala aperta* » si erano tenute nel debito conto le obbiezioni che a tale scelta si potevano prevedere, in base alle quali il prof. G. Bertini, uno dei consultori, avrebbe invece preferita l'altra ubicazione nella sala delle « Asse » allora non ancora restaurata. Le obbiezioni si riducevano del resto alle preoccupazioni per le dorature, di cui era adorna la mole marmorea, e che si temeva avrebbero potuto subire ulteriore danno per l'umidità, col rimanere all'aria aperta, per quanto al coperto. A tale riguardo, io ebbi sempre a sostenere la tesi che nelle condizioni in cui presentemente si trovano quelle dorature, non fosse da temere ulteriore deperimento. Per più di tre secoli il monumento rimase nella chiesa di S. Giovanni in Conca, e quando venne rimosso, in causa della soppressione della chiesa, già le dorature della zona inferiore dovevano trovarsi deteriorate, non tanto per la umidità, che non poteva mancare neppure nella chiesa, quanto per lo sfregamento delle persone che si appoggiavano alle colonne: non altrimenti si potrebbe spiegare quanto ognuno può oggi ancora constatare, e cioè che, mentre le parti del fusto delle colonne al riparo da facili contatti presentano ancora le dorature

tempi. Sebbene la tesi del Sizeranne non si possa facilmente applicare al Castello di Milano, non rimane per questo escluso che — non nel concetto fondamentale della compiuta trasformazione, bensì in qualche modalità — il risultato presti il fianco alla vivace critica dello scrittore francese: non mi pare quindi privo di interesse il richiamare l'attenzione su di un particolare che, considerato come sintomatico, rivela una tendenza la quale merita di essere a tempo contrastata.

***

L'ordinamento delle sale della Corte Ducale a museo venne avviato verso il 1898 fra varie difficoltà, non ultima delle quali la scarsità dei mezzi allora a disposizione; ad ogni modo, ad agevolare il còmpito contribuì lo stesso ambiente, il quale consigliava e giustificava al medesimo tempo una disposizione non rigidamente ligia ai criteri didattici di un museo; infatti, le opere d'arte di maggiore mole, come i frammenti architettonici, vennero innestati nell'edificio, per modo che l'interesse di questo avesse a risultare ancora più accentuato, e quindi trovarono opportuno collocamento le varie porte del Museo Archeologico, da quella del Banco Mediceo, venendo a quella della casa Grifo. Anche il monumento più voluminoso del Museo, il sarcofago di Bernabò Visconti, ebbe per tempo a richiamare le cure della Consulta Archeologica, preoccupata dell'importanza di raggiungere un collocamento che non avesse a riprodurre le infelici condizioni alle quali aveva dovuto adattarsi il monumento nella primitiva sede del

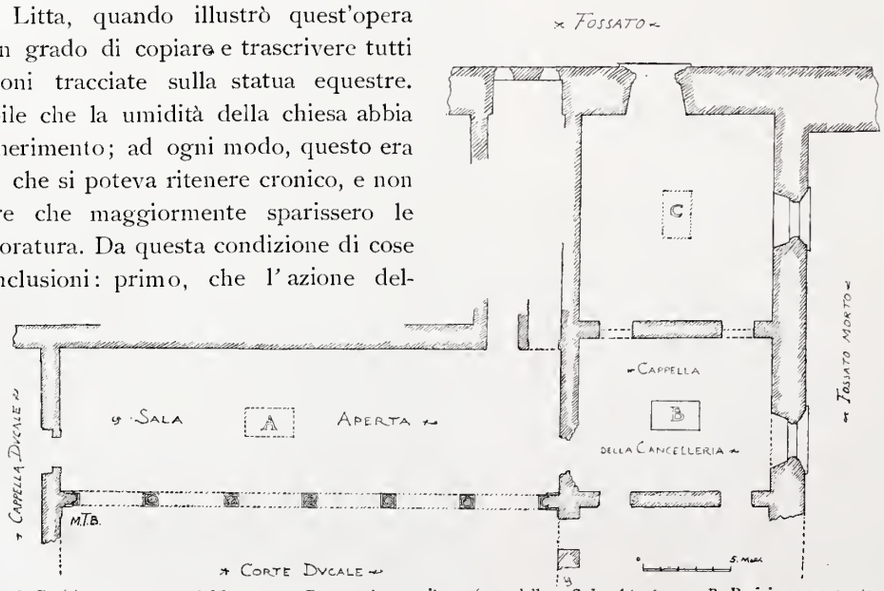
Il Monumento di Bernabò Visconti, nella « *Sala Aperta* », negli anni 1899-1903.



Il Monumento di Bernabò Visconti, nella Cappella della Cancelleria Ducale, 1904.

in discreto stato di conservazione, le parti esposte serbano invece scarse traccie. Ciò per la parte inferiore: per la parte superiore, quella della statua equestre, si nota invece un annerimento generale delle dorature, il quale rimonta all'epoca in cui il monumento era ancora nella chiesa, perchè già il Litta, quando illustrò quest'opera d'arte, non si trovò in grado di copiare e trascrivere tutti gli ornati e le iscrizioni tracciate sulla statua equestre. Niente di più probabile che la umidità della chiesa abbia contribuito a tale annerimento; ad ogni modo, questo era giunto ad uno stadio che si poteva ritenere cronico, e non era quindi da temere che maggiormente sparissero le traccie della antica doratura. Da questa condizione di cose io ritraevo varie conclusioni: primo, che l'azione dell'umidità si esercita anche in locali così detti chiusi, come la sala di un museo, o la navata di una chiesa, e la prova di ciò si ha nel Duomo, dove di molte dorature dei secoli XIV e XV non rimane che la traccia del mordente: secondo, che il deperimento nelle dorature del Bernabò dipende anche dall'azione meccanica di sfregamento risalente all'epoca in cui il monumento si trovava nella chiesa di S. Giovanni in Conca; terzo, che l'azione ulteriore della umidità non può ormai riuscire sensibile rispetto alle condizioni in cui oggidì si trovano le dorature. Con ciò non intendevo affatto di escludere che un deperimento potesse ancora verificarsi, ma poteva trattarsi solo del deperimento al quale non sfugge qualsiasi opera d'arte, per l'azione combinata della luce, dell'umidità e delle variazioni di temperatura. Anche una tavola od un affresco, al pari di una miniatura, subiscono per tali cause un deperimento: e questo, finchè si mantiene nei limiti normali di quelle cause, non ci può senz'altro indurre a sottrarre l'opera d'arte al contatto quotidiano della luce e dell'atmosfera. Ciò che bastava di accertare per il caso del Bernabò, era che il deperimento non avesse a progredire in modo sensibile: ed in tale ordine di idee — una volta adottata la ubicazione per il monumento di Bernabò nella *Sala aperta* — io non mancai, nei cinque anni in cui rimase a quel posto, di controllare diligentemente le dorature nei punti più deteriorati, là dove sarebbe stato più facile di riconoscere se vi fosse un progresso nel danno.

Così stando le cose, e poichè non era presumibile che un nuovo danno per la umidità potesse verificarsi all'improvviso, non si comprende come, mentre non si erano ancora raccolti dei dati di fatto che potessero semplicemente giustificare una rimozione, siasi proceduto precipitosamente a scomporre un'altra volta il monumento, per ricomporlo nella attigua sala. Dico precipitosamente, e non senza fondato motivo, poichè la deliberazione di questo spostamento — che per sè stesso implicava un inevitabile deterioramento e non piccolo dispendio — venne presa senza nemmeno il parere concorde dei pochi e non tutti presenti consiglieri del Museo, e senza nemmeno ricercare quale potesse essere il migliore collocamento definitivo dell'opera d'arte. Infatti, è abbastanza noto come, fra pochi mesi, la Scuola d'arte applicata abbandonerà i locali oggi occupati nella Corte Ducale, per cui altre sale si troveranno presto aggregate al Museo d'arte, una delle quali offre condizioni migliori, per luce e spazio, di quella assegnata al monumento di Bernabò Visconti: altri pochi mesi di *Sala aperta* non avrebbero certo danneggiato le dorature, mentre avrebbero concesso agli egregi consiglieri di assegnare un posto più adatto a quell'opera d'arte. Allorquando si discusse lo spostamento, non mancai di rilevare le ragioni che consigliavano di soprassedere (1), concludendo colla spe-



A. Posizione assegnata al Monumento Bernabò sotto il porticato della « *Sala Aperta* » — *B*. Posizione assegnata nel 1904, nella sala già Cappella della Cancelleria. — *C*. Posizione che si sarebbe potuto assegnare allo stesso monumento, in migliori condizioni di luce e di visuali.

(1) Vedasi *Perseveranza*, 24 gennaio 1904.

ranza che si avesse « a tener calcolo anche delle considerazioni da me svolte »: ma ciò non valse a ritardarne neppure di un giorno lo spostamento. Mi sia concesso di dolermi di ciò, per la parte avuta nel collocare il Bernabò sotto la *Sala aperta:* poichè, prima ancora che il Sizeranne rilevasse così efficacemente il pericolo dei musei-prigione, io avevo contrapposto alla eventualità del danno cagionato dall'umidità, il vantaggio derivante da una ubicazione che concedeva la vista del monumento anche a coloro che semplicemente transitavano per il Castello, senza entrare nei musei. Là, il Bernabò interessava la *Sala aperta* con una nota pittorica: là era una parte di quell'effetto scenico che avevo cercato di creare sull'asse della Corte Ducale, regalando al Comune la fontana sforzesca, ed adoperandomi ad ottenere dalla Duchessa Melzi d'Eril la colonna votiva di S. Antonio: a tale intento avevo lavorato pochi anni or sono, ben lontano dal pensare che dovesse essere così presto frustrato per opera di persone amiche, che disdegnarono di tenere conto delle osservazioni da me addotte.

È precisamente davanti a questi fatti, che le parole del Sizeranne, nella stessa loro forma paradossale, riescono efficaci. È il criterio del magazzino d'arte che minaccia di prevalere sul concetto del museo, inteso come ambiente gradevole, istruttivo non tanto per il scientifico e troppo erudito ordinamento, quanto per le impressioni estetiche genialmente provocate. Si vuole evitare ad ogni costo qualsiasi pericolo di danno? E allora perchè si lasciano esposti alla luce i quadri, mentre i chimici ci avvertono che i colori si alterano continuamente sotto l'azione della luce? Perchè si lasciano le medaglie e le monete più rare esposte ad un danno più rapido ed imprevisto, che non sia quello dell'umidità, quale è quello di un furto?

Non parmi dubbio quindi come, nei criteri direttivi di un museo, occorra oggidì contemperare la tendenza verso una troppo empirica conservazione, col criterio più razionale ed efficace che il museo non abbia ad essere prigione o magazzino, ma debba prestarsi a che le opere ospitate rivivano, per quanto è possibile, nelle migliori condizioni di luce e di ambiente. La famosa Porta di casa Stanga di Cremona sarebbe oggi più annerita, quando fosse rimasta ancora al suo posto, anzichè trovarsi, da quarant'anni, nelle angustie di una sala del Louvre: ma, mille volte meglio la patina del tempo ravvivata dal sole, che la scrupolosa preservazione delle sue sculture in una grigia penombra che ne uccide gli effetti, ne spegne le geniali eleganze. Ha ragione il Sizeranne: noi andiamo a levare il seme dal solco, col proposito di preservarlo dalla putrefazione: e così recidiamo la maggiore funzione che è riservata all'arte, quella di riprodursi nel libero e diretto godimento delle sue creazioni.

LUCA BELTRAMI.

Prima ancora che s'inaugurasse a Siena la « Mostra d'Arte Antica » avevamo promesso ai nostri lettori che la « Rassegna » si sarebbe specialmente occupata della parte pittorica di quella importante Esposizione. Una grave malattia dell'egregio nostro corrispondente ed autorevole critico, M. Mason Perkins, a cui era stato da noi dato l'incarico di scriverne, ci impedì sin'ora di mantenere la promessa fatta. Ora l'articolo ci è giunto, ma il desiderio di darne una traduzione accurata e la copia delle riproduzioni fotografiche, alcune delle quali eseguite specialmente per questa Rivista, ci impediscono di pubblicarlo nel presente fascicolo, onde lo riserviamo per il prossimo.

LA DIREZIONE.

Una osservazione

in ordine al disegno attribuito a Baldassare Peruzzi

nella *Rassegna di Giugno 1904*

Lo studio del mio illustre amico Sig. Nerino Ferri, pubblicato nella *Rassegna* di Giugno, intorno a disegni e stampe del sec. XVI, riguardanti la basilica di S. Pietro di Roma, fu un vero regalo fatto a tutti quelli che s'interessano all'origine della Basilica Vaticana ed alle vicende della sua storia. Infatti, fra i documenti pubblicati dall'egregio Ferri, quattro riuscivano del tutto nuovi per me.

Sono lieto di trovarmi d'accordo col benemerito Direttore del Gabinetto dei disegni e delle stampe di Firenze, in merito al carattere generale ed ai punti principali di queste rappresentazioni. Vi è un punto solo sul quale chiedo il permesso di scostarmi da lui, e cioè nell'antica attribuzione della Raccolta Santarelli, conservata dal Ferri, secondo la quale il disegno num. 539, rappresentato alla pagina 91 della *Rassegna* (Fig. A), sarebbe di Baldassare Peruzzi.

Lo stile della composizione ed il modo di disegnare sembrano in verità, per quanto è permesso di giudicare dalla figura, corrispondere molto bene a quelli del Peruzzi: ma questi morì nel 1536! Qui invece si osservano, senza troppa fatica, i contrafforti in risalto del tamburo di San Pietro, secondo il modello del Buonarroti, già condotti quasi sino all'altezza dei capitelli. Il disegno dunque è presso a poco contemporaneo di quell'altro pubblicato dal Ferri nella Figura E, cioè di una ventina d'anni posteriore alla morte del Peruzzi.

D'altra parte, come dice bene il Ferri, la diversità di forma del campanile e della loggia della Benedizione sembrano indicare un qualche progetto, direi però piuttosto di prospettiva che non di architettura propria. Da questa circostanza sarebbe forse lecito il pensare che Baldassare avesse rappresentato il tamburo di San Pietro in istato più avanzato di quanto era al tempo suo, ma in tal caso, poco probabile, il Peruzzi ci avrebbe mostrato una forma di tamburo secondo le intenzioni bramantesche dell'epoca, anteriori al modello di Antonio da Sangallo il giovane.

Non essendo poi profeta, il Peruzzi non poteva prevedere la nomina futura del Buonarroti ad architetto di San Pietro, nonchè l'indovinare precisamente quella forma di tamburo che doveva poi venire scelta da Michelangelo, tanto differente dalle intenzioni del Bramante e del Peruzzi stesso! Così, tenendo pure conto del carattere di progetto o fantasia, ci riesce impossibile conservare l'antica attribuzione di questo disegno al Peruzzi. Conosco abbastanza la gentilezza dell'amico Ferri per essere certo che mi perdonerà di aver voluto accennare ad un fatto capace di dare una maggior precisione a questo punto del suo bellissimo studio, tanto utile al mio prossimo secondo volume intorno ai disegni per S. Pietro di Roma.

ENRICO DI GEYMÜLLER.

La piccola Icona bizantina del Museo russo Alessandro III a Pietroburgo, e le prime tendenze del tragico nell'Iconografia della Crocifissione.

Fra le ricchezze iconografiche del Museo Russo Alessandro III, a Pietroburgo, si distingue, soprattutto, la bella piccola icona bizantina, rappresentante il Crocifisso. È là esposta in una vetrina, e catalogata sotto il n. 3 (1). Misura, all'incirca, ventidue centimetri in altezza, sedici in larghezza, e può essere ritenuta come lavoro della corrente artistica del duodecimo secolo (2). Oltre una bella fattura, con una forte tendenza realistica, essa reca, nel suo concetto informativo, una innovazione, fino allora nuova nell'arte bizantina.

Il dotto russo Kondakoff, nel suo lavoro recentemente pubblicato dall' Accademia Imperiale delle scienze di Pietroburgo (3), ne fa menzione, e, raffrontandola al piccolo Crocifisso, in mosaico, presso a poco dello stesso secolo, nel Monastero di Vatoped, sul monte Athos (4), dice di essa ne' seguenti termini:

« Felicemente, nei limiti del territorio Russo, abbiamo un'icona .., moltissimo rassomigliante all'immagine in mosaico, di guisa che i due oggetti si completano e si spiegano a vicenda... questa piccola icona (di Pietroburgo), presenta una rarità sconosciuta e inedita fino ad oggi. Essa fa parte della sezione bizantina, cioè d'un arte mediocremente rappresentata in tutti i paesi. Niuna descrizione, niuna riproduzione, è capace di rendere la bellezza originale e la caratteristica di questa immagine, conservata fino a noi, per un vero miracolo, come per fornire ai dotti — basandosi su di essa — le armi per combattere i secolari pregiudizi sulla immobilità dell'arte bizantina. In primo luogo questa icona è dipinta sur un fondo turchese chiaro (?) (1) e noi non possiamo neanche comprendere quali ragioni decorative abbiano deciso l'autore a sceglierlo . . . Nel soggetto, in raffronto al mosaico, non v'è che l'aggiunta di una donna dietro la Madre di Dio; poi si vede eseguito chiaramente sulla croce il *suppedaneum*, ciò che non si può distinguere sul mosaico: è molto spiacevole che l'icona sia stata restaurata e rinfrescata, e che questa tinteggiatura rimanga tutt'ora. Ma ciò riguarda soltanto la parte centrale, il Crocifisso; essa non si spande affatto sulle pitture della cornice, che è in buono stato meno che in basso, ove la tavola è marcita e distrutta ». Confrontando la piccola icona col mosaico di Vatoped, il dotto Russo non trova, per tutta innovazione: « che l'aggiunta di una donna dietro la Madre di Dio; poi . . . il *suppedaneum* . . . ciò che non si può distinguere sul mosaico ».

L'icona del Museo Alessandro III, a Pietroburgo.

Confessiamo che questo esame, un po' troppo parziale, soprattutto da parte d'un sì fine osservatore, ci resta inesplicabile, ma cominciamo la descrizione dell' icona in questione, che avemmo occasione di studiare sul luogo, durante i nostri lavori al Museo.

Essa è costituita da una tavoletta in legno, scavata nel mezzo, in guisa che gli orli formano una specie di cornice, di tre centimetri di larghezza, sulla parte superiore della quale, che è danneggiata, si vede l'altare di Dio, coi due angeli rappresentati in busto, al pari di tutte le figure di questa cornice. Nell'angolo destro l'autore ha posto S. Giovanni Battista e in quello a sinistra la Vergine; mentre sulle parti laterali, sei per sei, i Santi Apostoli. La parte inferiore è riservata ai Santi, che adesso si veggono appena. Gli apostoli meglio conservati sono: S. Pietro, S. Paolo, S. Matteo, S. Marco, S. Luca e

(1) Il piccolo Catalogo provvisorio, nella parte iconografica, è opera del professore Lichatcheff.

(2) Secondo Kondakoff dell'XI o al più tardi del XII secolo. Per noi la testa del Cristo troppo inclinata, e sovratutto l'originale movimento della Vergine, testimoniano dell'arte del duodecimo secolo.

(3) Kondakoff. *Monumenti dell'arte cristiana sul monte Athos*, Pietroburgo, 1902. pag. 111 (in lingua russa).

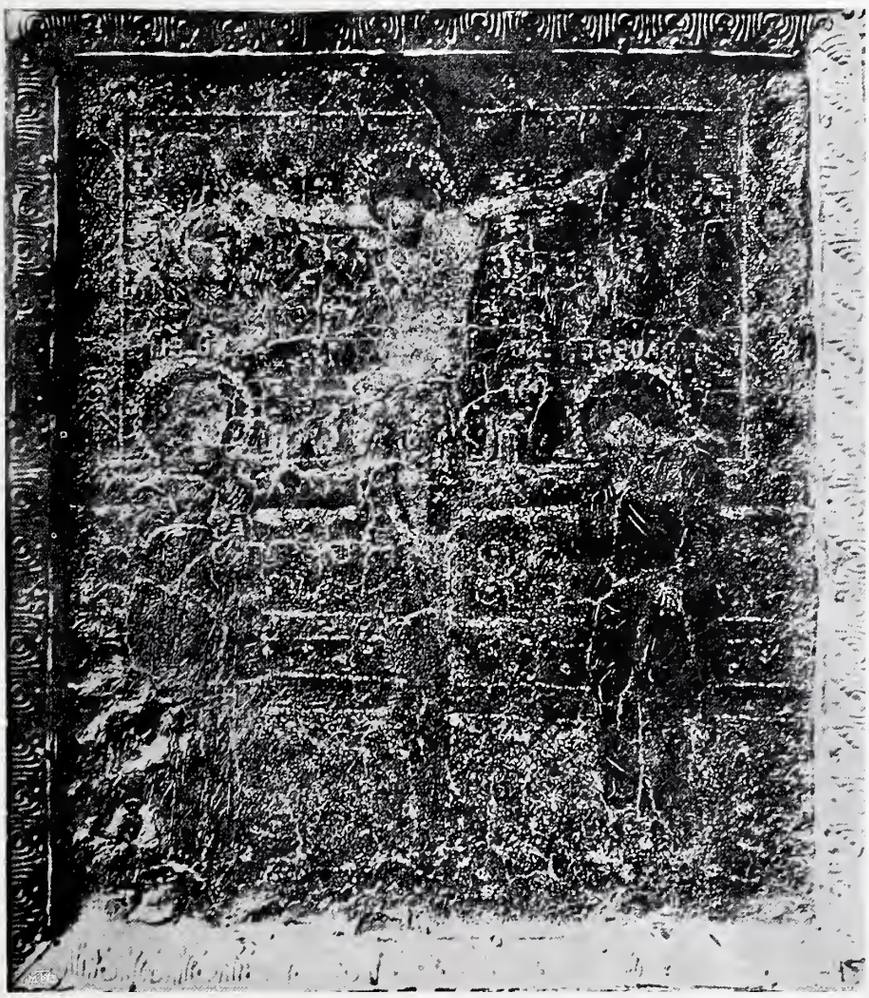
(4) Misura, senza la cornice, così come noi lo riproduciamo, centimetri 19 per 16.

(1) Ci sembra che, originariamente, l'icona abbia avuto il consueto fondo bizantino dorato, e che, l'attual tinta verde-mare, sia il risultato degli strati di vernice d'olio d'olivo, applicativi in seguito.

S. Filippo. Il carattere dell'insieme, dice il Kondakoff, è interamente antico, come lo conosciamo soltanto nelle miniature del IX secolo, e quel che ce ne porge la principale riprova, si è che non si veggono qui le tratteggiature dorate, che, nelle opere dell' XI e del XII secolo, coprono, di tutta una rete, le pieghe dei vestiti.

Sulla parte incavata è rappresentato il Salvatore, fissato con quattro chiodi ad una croce *immissa*, con un vasto *suppedaneum*, e un *titulus* sul quale l'iscrizione, attualmente, non si distingue per nulla.

Le estremità (prova di una forma assai tarda per l'arte bizantina) del *patibulum*, del *suppedaneum* e del *titulus*, sono rese da linee verticali, la stessa epoca (del XII secolo), rivela la testa del Salvatore abbandonata inerte sul petto (1) e circondata da un nimbo crocifero.



Il mosaico di Vatoped, sul monte Athos.

Le braccia non sono tese ma leggermente incurvate, le dita, quantunque ancora affilate, prendono anch' esse la posizione verticale (è nel basso medioevo soltanto che si contrarranno pel dolore). Il corpo è leggermente abbandonato sul fianco destro. Sulle anche si vede una giubba che discende fino alle ginocchia. I piedi, forati da due chiodi, riposano sul *suppedaneum*. Dal costato destro di Cristo, sprizzano due ruscelletti, l'uno bianco e l'altro rosso (2). Se noi contiamo le figure, oltre il Cristo, vedremo, alla sua destra la madre di Dio, nimbata, sostenuta da un' altra Maria, a cui a sinistra, fa riscontro S. Giovanni apostolo nimbato, con Longino, non visto dal Kondakoff.

Confrontandolo col piccolo mosaico di Vatoped (1) che, all'infuori della sua bella esecuzione, non arreca alcuna novità artistica, nè per concetto, nè per composizione, e ritiene, al contrario, tutti i tratti significativi e caratteristici dei precedenti crocifissi, troveremo in questo del Museo Russo Alessandro III, delle accentuate innovazioni, che noi non conosciamo in alcun monumento di tal genere dei precedenti secoli. La concezione, involontariamente, ci conduce fino alla soglia della grande epoca gotica, che dovette esser influenzata da Bisanzio, e i nomi di Giotto, di Lorenzetti, di Oderisi, di Taddeo di Bartolo, ecc., ci si presentano alla mente; ma il ravvicinamento di questa icona coi prodotti di tali maestri, non parla in loro favore, perchè, lontano dal raggiungere la perfezione bizantina di questa epoca, i gotici sognatori, modificando e imitando, ricaddero in una esagerazione di sentimento, in una magrezza e pallore di volti, troppo accentuate, impossibili per il concetto bizantino.

Nella nostra piccola icona, il pittore ha rappresentato, per la prima volta nell'arte, la Vergine in procinto di svenire, sostenuta, sotto le ascelle, da una delle Marie: ed ha saputo adempiere il suo incarico, con un tatto veramente incomparabile, accessibile soltanto ad un pittore di questa grande scuola bizantina, del miglior tempo, che ha di buon ora abituato i suoi allievi, nelle rappresentazioni di soggetto religioso, a saggiamente moderare l'espressione dei sentimenti.

Nel piccolo crocifisso del Museo Alessandro III, sta

(1) Non si può osservare, adesso, se l'artista ha voluto rappresentarlo con gli occhi aperti o chiusi; al posto degli occhi non si vedono, ora, che delle macchie brune.

(2) E' un ricordo delle parole di S. Giovanni (XIX 34): « Ma uno de' soldati aprì il di lui fianco con una lancia, e subito ne uscì sangue ed acqua ».

Sul Crocifisso della chiesa di S. Maria Antiqua, dell'VIII secolo, è per la prima volta che l'artista rappresenta il fatto fedelmente al Vangelo. Nell'epoca di transizione al gotico, ritroveremo tal fatto ancora molte volte, come per esempio sul crocifisso del XIII secolo, nella galleria degli Uffizi, a Firenze, della scuola italo-bizantina (Corridoio I, N. 4) etc. Ma si vede il sangue rosso sprizzar dalla piaga nel più antico crocifisso in pittura, quello dello Evangelio Siriaco (Plut. I, Pars anter. S. quatuor evangelia anno chr DLXXXVI Syriace exarata, cod. 56) dell'anno 586, nella biblioteca Mediceo-Laurenziana di Firenze. Il pittore del periodo gotico ha compreso la difficoltà del suo incarico per rappresentare l'acqua e il sangue sprizzanti insieme: l'epoca impone il realismo della scena. Il convenzionale non era più alla moda e l'artista scorge dunque la necessità d'illustrare questa scrupolosa precisione del Vangelo; rappresenta soltanto il sangue come d'allora, dall'epoca gotica, hanno fatto tutti i pittori, d'occidente e d'oriente, fino ad oggi.

(1) Il piccolo mosaico di Vatoped che riproduciamo qui, rappresenta, a destra del Salvatore, al solito posto, la Vergine, con le mani innalzate; al disopra del nimbo, l'abbreviazione greca solita: $\overline{\text{MP}}$ $\overline{\Theta\text{V}}$: a sinistra S. Giovanni nimbato, con la mano destra recata alla guancia, e al disopra del nimbo l' iscrizione ὁ λ ιω ὁ θεολογος. In basso del *patibulum* i due arcangeli, anche nimbati, che sollevano le mani, in atto di spavento, come si può vedere in parecchi altri crocifissi bizantini, e per esempio, in quello della Pala d'Oro a Venezia. Di sfondo servono le mura merlate di Gerusalemme.

il primo e l'ultimo esempio di tal rassegnato dolore; è una bella illustrazione delle parole del Vangelo: « Lo spirito è pronto, ma la carne è debole » (1), gli occhi della Vergine sono ancora aperti e cercano lo sguardo del Salvatore morente; essa lotta con la debolezza del suo corpo, ma le gambe rifiutano di sostenerla, le mani ricadono, impotentemente, lungo le anche, la testa si piega verso la spalla destra. In questa attitudine di svenimento con gli occhi chiusi, e la testa scarna e allungata (per sostituire il bello ovale bizantino), la vedremo, ancora per lungo tempo, sempre ritta, nell'arte occidentale, finchè, finalmente, ella si prosterna, fino agli stessi piedi della croce, singhiozzando, come una povera madre desolata.

La Vergine dell'affresco della Chiesa di *Santa Maria Antiqua*, in Roma.

Una bella descrizione di S. Anselmo, 1033-1109 (*Patrologia* vol. 155, Migne Paris 1852-54), ci porge la possibilità di approfondire l'interessante concezione dell' XI o del XII secolo. Ecco in quali termini, l' arcivescovo di Cantorbery, descrive lo stato afflitto della Vergine al piede della croce: « In mezzo a tante sofferenze del figlio suo, ella si teneva costantemente ritta, come conviene alla pudicizia verginale. Ella non si dilaniava in sì grande amarezza; ella non malediva; ella non mormorava; ella non chiamava la vendetta di Dio sopra i suoi nemici, ma stava ritta, ritegnosa, pudica, vergine pazientissima, piena di lacrime, immersa nel dolore ».

Questa descrizione di S. Anselmo sembra influenzata dall'arte bizantina, che, in questo periodo, soggiogava sempre gli spiriti dell'Europa occidentale. E' a Bisanzio, dunque, parecchio tempo prima di Giotto, nel XII secolo, che l'artista ardisce di superare il tradizionale: la sua Vergine diviene una madre amante e soffre ai piedi della croce; la sua attitudine è nuova e finamente sentita: è l'opera di un maestro novatore, che non ha avuto bisogno di ricorrere al prototipo. E, invero, qual differenza, qual colpo recato alle tradizioni se la paragoniamo con tutta una serie di queste tradizionali Vergini, monumentalmente collocate impassibili, quasi indifferenti, che, soltanto per la mano avviluppata in un pallio-manto, in segno di rispetto, o portata alla guancia, in segno di dolore, ci rammentano il drammatico del fatto! (1)

(1) S. Matteo, 26,41.

Talvolta una iscrizione dell' Evangelista: ἰδε OVC COU ΙΔΟV MHTHP ϭου = *Ecce Filius tuus: ecce Mater tua,* segnala anche la toccante relazione.

Abbiamo detto, più oltre, che l'autore della piccola icona del Museo Russo, arrecando, nel movimento della Vergine, questa innovazione sì vera, non sorpassa con ciò per nulla i limiti imposti all'iconografista: l'insieme rispecchia sempre la gravità tranquilla e monumentale, che imponeva agli spiriti dell' Europa occidentale.

La Vergine dell'Icona del Museo Alessandro III, a Pietroburgo.

Senza rinunziare alla secolare simetria, esso giunge a renderla men rigorosa; per dar valore al soggetto principale egli dispone i gruppi sul risalto della cornice. Schiva di rappresentare il centurione Longino in funzione

(1) Questi movimenti espressivi, d'origine pagana, passarono poi, nell'arte cristiana: i bei bassorilievi funerari della migliore epoca greca, dal V al III secolo, ne forniscono la prova. Si possono vedere nel Museo di Atene, o nell'antico cimitero, l'unico ancora in Grecia, che conserva questi monumenti, allineati sulla Via Sacra di Eleusi. Questi bassorilievi rappresentano uomini barbuti, giovani donne e adolescenti, in una bella attitudine di rassegnata sofferenza, portare la mano alla gota o alle labbra. Qualche persona, che serve di fondo, gli schiavi, forse, avvolgono, talvolta, le mani nel mantello (come, per esempio, un piccolo personaggio sur un bassorilievo del Museo d'Atene, dal soggetto volgarmente chiamato « la morte di Socrate »). Il gesto esprimente il dolore, la mano alla guancia, si vedono anche sui monumenti dell'antichità cristiana. Bottari (Tav. XXII, passim.) ce ne porge l'esempio. E' in questa attitudine che si rappresentò Pilato, costretto a condannare un innocente; qnesta attitudine prende infine S. Giovanni l'Evangelista, ma non prima del IX secolo, come p. es. sul Crocifisso di Rambona (889-894), mentre che, nel codice Siriaco (prova dell'antichità della miniatura). secondo l'antico costume greco, esso reca la mano alle labbra. Il gesto esprimente rispetto, la mano coperta dalla stoffa, si possono vedere sugli innumerevoli sarcofagi cristiani, e sulle semplici pietre sepolcrali. E' così che il Principe degli Apostoli riceve, sempre sulle mani ricoperte da un lembo del suo mantello, il *filatterio*, che gli porge il Salvatore (vedere Martigny, *Dict. des Ant. Chrét.* Paris 1889, p. 442 « mains »).

È così che i pittori bizantini raffigureranno, presto, i Santi sorreggenti la corona dei martiri o il santo Evangelio; e si veggano, a tal proposito, i numerosi manoscritti greci, come per esempio: il Cosmas Indicopleustes e il Rotolo di Giosuè, della Biblioteca Vaticana, il S. Gregorio di Nazianzio, N. 510, della Biblioteca Nazionale di Parigi, ecc., i mosaici di S. Apollinare Nuovo e di S. Vitale a Ravenna, di S. Cosma e S. Damiano e la pittura di *S. Maria Antiqua* in Roma, e parecchi altri. In quanto alla Vergine, dalle mani coperte, come S. Giovanni alla sua sinistra, secondo Venturi (*Storia dell'Arte Italiana* vol. I, pag. 499. Milano 1901) San Pietro (?), la si vede così, ai piedi della croce, per la prima volta, sulla tavoletta d'avorio dal British Museum (Table-Case B) a Londra, mentre l'autore del codice Siriaco, il monaco Rabulla riunisce nella stessa attitudine, questi due simbolici tratti del rispetto e del dolore (la Vergine ed una delle Mirrifere).

Su qualche altro crocifisso si osserva anche la Vergine sollevare la mano, come per reclamare la divina giustizia; è questo movimento che prendono i romani, nel *congiarium*, sull'arco di Costantino, chiedendo il danaro. E nella Crocifissione la Vergine si presenta così: sulla piccola croce pettorale cosidetta di Teodolinda, del reliquario di Monza, ma è in tal guisa che si rappresenterà sovratutto, sui monumenti bizantini del X secolo. Per l'iconografia russa siffatto movimento diverrà comune.

di carnefice, e lo colloca a sinistra di Cristo e dietro S. Giovanni Apostolo. E' interessante ch'egli sia raffigurato privo di nimbo, ma con una lancia nella destra (1).

L'attitudine di S. Giovanni, senza essere men perfetta che quella della Vergine, non è una novità, come abbiamo veduto, per l'arte bizantina, ma egli si avvicina di più a quello di Vatoped: al par di questo si presenta tutto tremante, convulsivo e vicino a scoppiare in singhiozzi.

L'artista non rappresenta i due tradizionali arcangeli nè al di sopra, nè al disotto del *patibulum*, li pone invece sulla parte superiore della cornice, non ricorre neanche al simbolismo perchè non si veggono più, sul cielo, il sole e la luna, e sulla cima del Golgota il teschio d'Adamo che è da notarsi come non appaia nell'arte prima del X secolo.

Le sue figure sono, come in generale quelle dell'arte bizantina, svelte e allungate, i volti, come nelle migliori epoche, arrotondati, ben modellati, soprattutto quelli degli Apostoli della cornice, che risultano i meglio conservati.

Le mani e i piedi sono ben indicati, le pieghe delle vestimenta sentite, e la fattura è, insomma larga; la tendenza bizantina di sfilare le figure, si sente, sovrattutto, nel disegno della gamba del Cristo, nella tibia, la quale è sproporzionata e troppo lunga.

Nel suo insieme la composizione rivela una grande semplicità, una gravità anche, che ha dovuto piacere alle successive generazioni dell'occidente, ma che, disgraziatamente, diverrà manierata, ben tosto, a Bisanzio, sotto le esigenze rigorose del rito Ortodosso.

I recenti begli studi dei dotti bizantinisti, hanno finalmente combattuti gli antichi pregiudizi sulla immobilità di quest'arte. Si sa, adesso che, come tutte le altre, anch'essa ha seguito, nel suo cammino, certe leggi, che ha avuto il suo periodo di incubazione, il suo fiorimento, il suo apogeo e la sua decadenza.

E se il dotto sognatore tedesco, Riccardo Muther, dopo i seri studi degli ultimi tempi, trova ancora la possibilità di caratterizzare il grande movimento secolare dell'arte a Bisanzio, con questa frase generale: *Quieta non movere* (2), noi ci azzarderemo di applicarla soltanto all'epoca della sua decadenza, chè, in quella del suo fiorimento, vediamo il pittore bizantino svilupparsi, nei limiti permessi dal clero, con una rapidità e una dottrina mirabili, arrecando, nel dominio dell'arte, sempre qualcosa di nuovo, come, per esempio, il bel movimento di un guerriero che guarda spaventato il Salvatore morente, sulla Crocifissione di S. Gregorio di Nazianzio, del IX secolo (1) o la Vergine sofferente della nostra piccola icona del XII (2).

WLADIMIR DE GRUNEISEN.

(1) S. Bonaventura e S. Agostino furono i primi che identificarono un soldato, per nome Longino, col centurione che ferì il fianco del Salvatore.

Sopra le più antiche rappresentazioni lo si vedrà, sempre senza nimbo, a destra di Cristo, compiere il suo doloroso incarico, come per esempio, nel crocifisso del Codice Siriaco di Firenze, nel crocifisso del Cimitero di S. Valentino (riprodotto in uno stato ancora intatto dal Bosio — *Roma subterranea*, Roma 1651, vol. II, p. 354) in quello dell'oratorio di Papa Giovanni VII — cappella della Vergine — disegno del Grimaldi (vedere Eug. Müntz. *Revue Arch.* nuov. ser. 1877, p. 145-162; e P. Raff. Garrucci *Storia dell'Arte Cristiana*, 1877, v. IV, I, 280[8]).

Tutte queste Crocifissioni, appartengono al movimento artistico dell'VIII secolo, ma si vedrà ancora Longino in questa missione, sempre senza il nimbo, fare riscontro al portaspugna, almeno durante tre secoli, nell'arte occidentale e orientale. Nel X-XI secolo nell'arte bizantina, si comincia a collocarlo nimbato con la mano alzata, generalmente senza lancia, a sinistra del Salvatore, dopo aver compiuto il suo incarico. È così che lo vediamo sulla coperta, in ismalto, di Monaco, sulla Pala d'oro di Venezia, e su parecchie rappresentazioni tardive di Crocifissi della iconografia russa, come per esempio quello del Museo Tretiakoff, o quello del Museo Alessandro III, a Pietroburgo. In tutte queste rappresentazioni il centurione è figurato a piedi: lasceremo da parte la questione se egli fosse stato veramente fantaccino; aggiungeremo soltanto che, nell'arte gotica, si ebbe l'uso di porlo a cavallo.

(2) Richard Muther. *Geschichte der Malerei*. Leipzig, 1900 v. I. p. 40.

(1) Bibl. Naz. di Parigi N. 510, fondo greco, fogl. 30.

(2) Vediamo rappresentata la Vergine, ma di già svenuta, da un pittore bizantino (sensibilmente influenzato dall'arte occidentale) assai tardivo, come o provano le braccia fortemente sollevate del Crocifisso. Intendiamo del dittico in pastiglia, già nella Biblioteca Barberini. La discesa della Croce, raffigurata sullo stesso dittico, si lega alla rappresentazione del manoscritto della fine del XIII secolo, della Biblioteca Nazionale di Parigi (N. 54 fondo greco. fogl. 107), o con l'avorio di Parigi, già nella raccolta Spitzer, su per giù, dello stesso secolo. Vedere, per questo ultimo, Venturi (Op. cit. Vol. II, pag. 614 e 619.

Scoperte e primizie artistiche

Un Quadro attribuito a Salvanello.

Fra le pitture temporaneamente rimosse dalle chiese di Siena in occasione della « Mostra d'Arte antica » in quella città, ve n'ha una dalla chiesa di S. Cristoforo (3) rappresentante *S. Giorgio che combatte il drago*, la quale ha uno speciale interesse, tanto per la sua vaghezza e pel suo valore artistico, quanto per la curiosità e le dispute che suscitò fra gli studiosi della pittura senese. Il dipinto in questione, che diamo qui riprodotto per la prima volta, a tempera su tavola, è dalla tradizione attribuito a Salvanello, un artista del Dugento virtualmente sconosciuto. Questa attribuzione di certo non fu mai oggetto di seria considerazione da parte di alcuno che possedesse una conoscenza sia pure superficiale della storia e dello sviluppo

SIENA. - Chiesa di S. Cristoforo. *San Giorgio che uccide il drago.*

(3) Questa è l'antica chiesa della famiglia Tolomei a cui appartiene anche il dipinto.

della pittura senese, poichè il lavoro è senza dubbio il prodotto di un'epoca più tarda, ossia del secolo decimoquinto. Tuttavia, sebbene concordino nell'epoca approssimativa dell'opera, i critici non stabilirono ancora nulla di preciso riguardo al pittore. Il Cavalcaselle, il primo che studiò con serietà e con intenti critici la scuola senese, e che si rifiutò di ammettere l'attribuzione piuttosto fantastica al Salvanello, pure rimase dubbioso circa al vero autore della tavola, contentandosi di dichiarare che questa era dovuta a qualche artista sconosciuto del Quattrocento, non molto lontano dalla maniera di Giovanni di Paolo. Fra i critici più recenti, il Berenson, uno dei giudici più autorevoli in materia di arte senese, non le ha dato un posto nei suoi ben noti elenchi, mentre altri rimasero incerti fra varie e diverse attribuzioni, finendo generalmente col descrivere il dipinto come un lavoro della scuola di Siena del Quattrocento.

Questo giudizio limitato ed incompleto e questa differenza di opinioni fra i sopra menzionati critici non posso attribuirli che ad un esame da parte loro affrettato o superficiale del quadro stesso, oppure alla ragione puramente materiale che la tavola si trovava finora in luogo dove l'insufficienza della luce rendeva assai difficile, se non impossibile, il farsene un concetto esatto. Oggi però, che questa difficoltà è stata temporaneamente rimossa, parmi che nessun dubbio, nessuna esitazione dovrebbe permanere riguardo ad un'opera la quale in realtà presenta al conoscitore così poche difficoltà e porta impressi segni così evidenti della mano del suo vero autore. Sino dal mio primo attento esame della pittura io non dubitai che ogni studioso della scuola senese, dopo un'osservazione altrettanto accurata, avrebbe finito per riconoscervi con me le evidenti caratteristiche di un lavoro non già del Salvanello e neppure di Giovanni di Paolo, o di alcun altro degli artisti a cui fu attribuito, ma dell'altro graziosissimo allievo del Sassetta, Sano di Pietro. Non solo questa pittura è concepita interamente secondo lo spirito di Sano, ma i dettagli morfologici, come le teste e le mani, sono caratteristiche di quel Maestro, e così nelle pieghe particolari, nel mantello svolazzante del San Giorgio, nell'architettura semplice, nelle piante, nel fogliame, si ritrovano i tratti che distinguono la sua maniera. E se ciò non basta, se qualcheduno si dimostra incredulo e conserva dei dubbi, voglia esso por mente al colorito della tavola, colorito che, sebbene annerito dal tempo, pure si mantiene tale quale solo poteva uscire dal pennello di Sano. A confortare la mia attribuzione gioverà porre a confronto questo dipinto con altre opere del medesimo artista che ci stanno vicine e specialmente con alcune di quelle nell' Accademia di Belle Arti o colle tavolette della Biccherna nel Palazzo del Governo. Crederei superfluo parlare del grande fascino di questa tavola così decorativa, che è una fra le più felici ispirazioni di Sano, poichè l'unita fotografia ci dà un'idea almeno approssimativa della geniale composizione, unica forse fra quelle concepite dai pittori senesi. Sebbene essa conservi un'impronta ed un carattere del tutto locali, ci richiama alla mente le opere dei seguaci di Gentile Bellini, come il S. Grisogono del Giambono (1) in S. Trovaso di Venezia, per non parlare di molte altre, in cui lo stesso soggetto, S. Giorgio, è trattato in una maniera eminentemente latina.

Ad ogni modo il dipinto merita gli si dia maggiore notorietà di quanta ne ottenne sinora, nè io stimerò inutili queste mie poche righe se esse varranno a restituire al suo vero autore una tavola tanto attraente.

LUCY OLCOTT.

(1) Secondo l'ultima attribuzione del Berenson.

Altre opere del Sassetta.

A Parigi, nella raccolta di M. Chéramy, in Rue Pelouse, N. 5, trovasi una piccola predella che, con molta probabilità, fa parte della serie alla quale appartiene anche la tavoletta del Comm. Crespi da me citata nella *Rassegna* lo scorso mese. Essa rappresenta l'Angelo che appare a Gioacchino e, di dimensioni più piccole di quella del Sig. Crespi, la ricorda pel colorito e per la forma delle figure. Un frammento di affresco che reca tre teste di angioli e fu di recente acquistato dalla *National Gallery* (attribuito alla Scuola Toscana del sec. XV, N. 1842, Ingresso della Sala Toscana) mi sembra pure opera del Sassetta. Di colore dorato, rammenta le teste degli angeli nell'affresco sulla Porta Romana di Siena, l'ultimo lavoro a cui il Sassetta pose mano, e potrebbe proprio essere un frammento dell'affresco stesso, caduto forse dal muro e portato via di nascosto. B. BERENSON.

Nota. — Se la memoria non mi inganna, or sono tre anni, trovandomi con M. B. Berenson dal compianto Principe G. G. Trivulzio, questi ci mostrò una tavola, di cui pur troppo non rammento il soggetto, nella quale l'occhio acuto ed esperimentato del Critico riconobbe la mano del Sassetta. Speriamo di potere, grazie alla cortesia dell'attuale Principe, che nel culto dei tesori artistici riuniti nella sua impareggiabile raccolta continua le tradizioni di famiglia, rivedere il dipinto e fors'anco ottenerne una riproduzione. G. C.

Corrieri Artistici

Un cantonale del secolo XV-XVI.

Nelle chiese e ne' musei della penisola abbondano i mobili con intagli o tarsie di carattere chiesastico; cori, leggii, cattedre di assai bella fattura s'incontrano anche in qualche modesta chiesetta: scarseggiano al contrario le mobiglie d'arredo domestico, se ne togli le casse e le sedie, ed anche queste per lo più mal ridotte dal tempo.

Credo quindi non sia fuor di luogo richiamare l'attenzione sopra un piccolo cantonale a tarsia, che parmi si debba assegnare al pieno rinascimento; e prima ch'esso emigri o si chiuda in qualche poco accessibile raccolta, è bene che la nostra *Rassegna* ne serbi la memoria e il disegno.

Il mobiletto in origine era forse destinato ad altro ufficio; più tardi, fissandone il coperchio e munendolo d'una serratura, gli si diede il carattere di cantonale, senza intaccarne con questa trasformazione l'intarsio. È alto 85 centimetri, e, misurato sulla bisettrice dell'angolo retto del pentagono, è profondo 48 centimetri; la tarsia è in noce di colore naturale e d'un altro legno sì bianco e compatto da rassomigliare quasi all'avorio.

Il disegno, semplice assai, ma d'una meravigliosa esattezza anche nella prospettiva, rappresenta edifici ed ordigni relativi all'arte del panno o della seta. Nel campo di mezzo è l'argano, nella fascia superiore lo stenditojo, in quella di fondo i rotoli *(ruzzoli* o *rugoli)* più grossi, nel listello del coperchio i più sottili per ravvolgere le stoffe e nelle pilastrate laterali i coni *(coclee)* che servivano a stirarle; nastri disposti a festoni nello stenditojo o cadenti in graziosi intrecci compiono l'ornato della fronte. Nel coperchio,

Cofano del principio del cinquecento.

a poca distanza dal margine, corre una fascia e nel centro è un cerchio, entrambi disegnati dal punto di prospettiva della fronte.

Chi sia l'autore del mobiletto, scovato dalla cucina d'una casa di Reggio nell'Emilia, non oserei dire con sicurezza, perchè molti furono gli artisti famosi nella tarsia che lavorarono nell'Emilia sulla fine del quattrocento e nel secolo successivo, e le differenze della loro tecnica non furono sempre marcate e profonde.

Il pensiero corre ai Lendinara che fregiarono il coro del Duomo di Modena di cose simili tratte dal vero, o a quell'Antonio da Melaria probabile autore del leggio del Duomo di Reggio, ove figura un motivo che consiste nel congiungere cubi o altre figure geometriche con un tratto d'unione, quasi da farli apparire infilati in una sottile asticella, il che avviene nel mobilino per le ruzzole del panno. Ma questi motivi furono largamente riprodotti anche dai cremonesi Mantelli nel magnifico coro di San Prospero in Reggio, se non che costoro usarono ottener certi effetti bruciacchiando il legno, la qual cosa non si riscontra nel cantonale. Questo potrebbe anche essere uno dei tanti lavori che pel Comune e pei privati eseguirono quei Terenzi o della Tarsia che da Firenzuola vennero a Reggio a spiegare l'eccellenza dell'arte loro: ne' documenti non ne trovo prova sicura; però la perfezione del disegno prospettico e della tecnica starebbero a confortare questa ipotesi, che lascio ad altri confermare o mutare, contentandomi di aver fatto conoscere agli studiosi un esemplare dell'arte della tarsia nel mobilio domestico ne' suoi tempi migliori.

ANDREA BALLETTI.

Bibliografia

= Nella *Storia documentata di Castel S. Pietro dell'Emilia* di **Lodovico Frati** (Bologna, Zanichelli, 1904) il capitolo VI è consacrato alle opere d'arte esistenti in esso. Si tratta generalmente di quadri di scuola bolognese dallo scorcio del sec. XVI in poi. Di più antico egli nota in S. Maria Maggiore una *Madonna* di Lippo di Dalmasio e una pala d'altare con la Vergine fra molti santi, di Gaspare Sacchi imolese segnata *Gaspar Sachius MDXVII novembr.*

= Le nozze di Paolo d'Ancona hanno procurato alla storia dell'arte due buoni opuscoli; l'uno di **I. B. Supino,** contiene alcune *Notizie d'arte da un diario del seicento,* di Cesare di Bastiano Tinghi. Egli scrive d'un quadro attribuito allora ad Andrea del Sarto e che, adesso, rimpiccolito, si trova nel palazzo Pitti; poi registra la costruzione della fontana dello stesso palazzo, parla della galleria, della *Venere* di Tiziano e d'una visita alle case di Giambologna e del Bronzino. L'altro opuscolo contiene uno studiolo, assai ben condotto e ragionato, di **Piero Mazzoni,** il quale toglie giustamente a Matteo Pasti i *Trionfi*, dipinti sopra un mobile esposto agli Uffizi e a lui male attribuiti dal Milanesi sulla scorta d'un documento che non li riguarda certo.

= *L'associazione artistica internazionale* in Roma ha pubblicato un opuscolo: *Pro-Marmore*, inteso a prestare opera efficace onde sia conservata la celebre cascata detta delle Marmore alla confluenza del Velino. Esso contiene le conclusioni cui una speciale commissione è venuta per raggiungere quello scopo pel quale **Corrado Ricci** scrisse già due anni or sono nel *Corriere della Sera.*

= **Carlo Stiavelli** ha stampato in Firenze, dal Lumachi, un interessante lavoro su *La storia di Pescia nella vita privata dal Secolo XIV al XVIII.* Il capitolo VI, intitolato *L'aspetto della città*, raccoglie preziose notizie d'arte, in ispecie sull'antica pieve, sulle chiese della Maddalena, di S. Antonio, di S. Francesco, dei SS. Stefano e Nicolao e della Madonna di Piazza, dello stile del Brunellesco, cui si attribuisce pure l'architettura della mirabile cappella Cardini. Il libro è illustrato.

= Nel fascicolo 11 delle *Notizie degli scavi* si legge una chiara, lunga e importante relazione di **Angelo Pasqui** sugli *Scavi dell'ara Pacis Augustæ.*

= **Giovanni Livi** ha pubblicato nella *Nuova Antologia* alcune *Memorie dantesche degli anni 1323 e 1325.* L'autore, con acuta dialettica, riconosce in un registro d'Uguccione Bambaglioli la figura di Dante. Quantunque dottamente discusso dal Papa, l'opuscolo rimane interessante per le molte notizie che si riferiscono ai Bambaglioli.

= **G. Arenaprimo di Montechiaro** raccoglie in un opuscolo alcune notizie e documenti *Per la biografia di Innocenzo Mangani, argentiere, scultore ed architetto fiorentino* (Messina, 1904).

= Il **Dott. Giuseppe Gerola** s'occupa, nel fascicolo I e II della *Rivista Tridentum* (Trento, 1904), delle *Chiese Parrocchiali di Pinè,* ossia di S. Mauro e di S. Maria di Baselga. Di ciascuna esamina la costruzione e produce la pianta, estendendosi a parlare delle opere d'arte.

= Nel *Bollettino del Museo Civico di Bassano* (Anno I, num. 2) troviamo una memoria su *Lo stendardo, il leone e il S. Bassiano sulla piazza di Bassano* firmato **G. D. B.**

= L'architetto **Cornelio Budinich** ha rivendicato a Luciano di Laurana il quadro di prospettiva con un tempio circolare in mezzo a una piazza, sinora assegnato a Pier della Francesca nel Palazzo Ducale d'Urbino.

= Nel *Königlich preussischen kunstsammlungen* (1904, I fascicolo) **Riccardo Foerster** tratta con dottrina dell'influenza che ebbero le *Descrizioni* di Filostrato sull'arte pittorica e comincia dal rivendicare al Mantegna il primato della conoscenza di questa classica fonte d'argomenti pittorici. Infatti, se, come egli pensa, la sua composizione utilizzata e trasformata poi da Lorenzo Costa per lo studiolo di Isabella corrisponde a una delle *Descrizioni* di Filostrato, è certo che egli precorse di 10 anni Tiziano, che nel Baccanale (ora a Madrid) riprodusse appunto la *Festa degli Amori* di Filostrato. Questo quadro, dipinto per Alfonso I, e dietro suo

suggerimento, così fresco e spontaneo, deriverebbe però, come soggetto, di terza mano, poichè, secondo le argute osservazioni del **Foerster,** Alfonso, che studiò e tradusse in latino le *Descrizioni*, ne suggerì a Tiziano l'argomento tolto a Filostrato, senza però citar la fonte, senza di che, Tiziano nelle sue lettere non loderebbe, come fa, il Duca della bella *invenzione!*

Il **Foerster**, nel suo studio continua rintracciando le ispirazioni filostratiche nei disegni, nei quadri, negli arazzi, negli affreschi di Raffaello, di Giulio Romano, di Tommaso Vincidor, del Cranach, del Poussin, di Salvator Rosa, cercando di discernere tra le ispirazioni, quelle che sono attinte direttamente alla fonte, e quelle che non ne sono che l'eco attiepidito e alterato. E chiude il suo studio, come l'ha aperto, con Tiziano.

Il suo *Baccanale* (ora a Madrid) dipinto anch' esso per Alfonso I, avrebbe la stessa origine filostratica. Benchè, come spesso avviene, l'intimo significato della composizione andasse smarrito, fin dal tempo del Vasari, pure **Foerster,** e prima di lui il Wiehkoff, riconobbero nel quadro di Tiziano la descrizione che Filostrato fa di quella scena come avvenuta nell'isola di *Andros*.

L'articolo è ricco di riproduzioni in parte inedite e assai interessanti. Così i due quadri del Cranach giovane, rappresentanti *Ercole e i pigmei* sono pubblicati qui per la prima volta, come due disegni attribuiti a Raffaello, che riproducono un episodio della *Festa degli Amori*. C. R.

= Al dott. **Giuseppe Gerola** dobbiamo uno studio su *Gli oggetti sacri di Candia salvati a Venezia,* corredato da un' appendice di preziosi documenti e dalla zincotipia d'una pala (già in S. Francesco di Candia, ora nei SS. Giovanni e Paolo) detta d'*ignoto*. A noi piacerebbe che fosse istituito un confronto col quadro di Pier Paolo Agabiti che si conserva nel Museo di Padova.

= Il Comune di Prato in Toscana ha pubblicato la relazione dell'Ing. **Felice Biglia** sul *Restauro del Palazzo Pretorio* (Firenze, 1904).

= **Julius von Schlosser,** *Ueber einige Antiken Ghiberti's* (Wien-Leipzig, 1904). Mit 15 Textillustrationen.

Questo fascicolo del *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen* (4. puntata, 24. volume) contiene uno studio intorno ad alcune antichità facenti parte della collezione che Lorenzo Ghiberti, non primo raccoglitore in ordine di tempo, chè pare il 1300 già ne vantasse, ma primo raccoglitore consapevole, colto e ricco di spirito d'arte, possedette a Firenze: il che sappiamo, non dallo stesso Ghiberti, ma dalla parola del Vasari, la quale acquista qui particolare attendibilità, avendo egli avuto stretta relazione con uno dei discendenti di Lorenzo; e da quella del Baldinucci, che dice d'aver veduta la nota originale delle antichità ghibertiane, posseduta allora da Cristofano Berardi, in cui l'eredità era valutata 1500 fiorini d'oro.

L'A. si studia primieramente di rifare, con la scorta delle testimonianze contemporanee, fin dove è possibile, la storia del prezioso bassorilievo antico, attribuito, forse dallo stesso Ghiberti, e forse erroneamente (la Rinascenza fu larga di attribuzioni fantastiche) a Policleto, e chiamato, dalla scena in esso ritratta, rappresentante probabilmente uno dei tanti episodi degli amori degli Dei, « letto di Policleto »: bassorilievo del quale la particolareggiata descrizione si trova solo nel 1593 in Liborio, archeologo del duca di Ferrara, uomo non sempre molto degno di fede. Il lavoro appartenne al Ghiberti, fu poi posseduto o conosciuto e desiderato dai collezionisti più notevoli della Rinascenza, dal Gaddi, dal Bembo, da Alfonso I di Ferrara, da Rodolfo II: e la sua traccia, confusa nel 500 con quella di lavori simili, forse falsificazioni, è ora perduta.

Nella seconda parte del lavoro, l'A. studia una figura delle quattro che sorreggono la statua di Donna Pisa nel pulpito di Giovanni Pisano; la quale delle virtù cardinali deve simboleggiare la prudenza, ed è stranamente rappresentata sotto le spoglie d'una Venere pagana. Da Supino essa è attribuita a Tino di Camaino, dal Bertaux allo stesso Giovanni Pisano; il nostro crede di poter con qualche sicurezza ritenerla opera di un seguace di Giovanni Pisano, di cui non può precisare il nome, ispiratosi forse, in quell'ambiente saturo di presentimenti umanistici, a un tipo di scultura celebre, forse alla statua che era in Siena sopra la fonte Gaia, rappresentante la dea d'amore, tolta poi al suo luogo e spezzata e sepolta (come narra il Ghiberti sulla fede di fra Giacomino del Tonghio) quando i Senesi vollero far responsabile dei loro disastri quella ostentata divinità pagana.

Nella terza parte del suo studio l'A. si muove la domanda se ci sia parentela fra il torso del giovinetto Isacco nel bozzetto di concorso del Ghiberti e il torso di satiro erculeo degli Uffizi, passato dalla collezione Gaddi al granduca Leopoldo nel 1778. Comunque, si vede già, dice l'A., in questa prima opera del Ghiberti aleggiare lo spirito dell'antichità intorno a un lavoro originale. Mentre la statua del Pergamo di Pisa è una imitazione senza rivelazione di individualità, nel Ghiberti l'arte antica non è copiata: rivive. Egli è l'artista moderno, che apre la porta alla grande arte nuova, avendo egli una parentela spirituale coi grandi artisti dell'antichità. R. E.

= A ricordare le solenni onoranze rese nello scorso anno a Masaccio da San Giovanni di Valdarno che gli diede i natali, **G. Magherini Graziani** pubblicò un elegante volume contenente scritti di uomini noti nel campo dell'arte e delle lettere nostrani e stranieri; troviamo in esso una poesia di **G. Lafenestre,** un articolo di **Camillo Benoist,** del Dep. **Cochin,** del Barone di **Geymüller** e di parecchi altri. Il Dottor **Bode,** direttore del Museo di Berlino, prende occasione per illustrare un desco da parte che egli contrariamente all'opinione del Morelli, crede di poter attribuire a Masaccio. Parecchi dei nostri migliori portarono il loro contributo. **Nerino Ferri** dà l'elenco dei disegni nella Galleria di Firenze attribuiti a Masaccio. Metà del libro è occupato da uno scritto del **Graziani,** in cui, come dice nella prefazione, raccoglie le traccie e le memorie che del Masaccio rimasero nella sua città natìa. A parte la responsabilità delle attribuzioni, ci piace ricordare che le illustrazioni sono molte, belle ed utili perchè, oltre ad arricchire l'opera, fanno conoscere interessanti pitture ignote certo nel loro maggior numero.

= La seconda edizione del libro di **Vittorio Spinazzola,** *Le origini e il cammino dell'arte* (Bari, 1904) è una prova del suo grande successo, il quale è determinato, secondo noi, dal modo ampio e filosofico onde considera i fenomeni d'arte e dalla risolutezza convinta delle opinioni, che si rispecchia nello stile conciso, quasi imperioso. Le materie da lui esaminate sono: I. Errori e pregiudizi della critica d'arte; II. Le origini e il significato dell'arte; III. La religione e l'arte; IV. I primitivi nell'arte; V. Fidia.

= *Il Ticino* di Pavia (Anno XII, num. 57) pubblica alcune notizie sui ristauri di *S. Teodoro* e sui benemeriti che hanno contribuito ad essi. Anima poi gli amatori della storia e dell'arte ad aiutare la grande impresa, perchè al ristauro esterno corrisponda presto quello interno.

= Il canonico **Ferdinando Podestà**, rettore del Seminario di Sarzana, ha ora pubblicato pei tipi dei Sordomuti di Genova una dotta illustrazione degli *Oggetti d'arte antica nel Duomo di Sarzana,* facendola precedere da diverse notizie storiche della città e della cattedrale. S'occupa poi di un Crocifisso del 1138 dipinto da un maestro Guglielmo, dell'ancona dell'altare di S. Tommaso di Leonardo Riccomanni, dell'ancona dell'altare della Purificazione dello stesso Leonardo e di Francesco Riccomanni e d'un *S. Girolamo nel deserto*, rilievo robbiano.

= Le torri in genere, e le torri di Bologna in ispecie, sono state sempre argomento di curiosità e di studio. È assai noto il libro di Giovanni Gozzadini che ha potuto documentare come nel medioevo le torri in Bologna non fossero meno di duecento. Poche oggi ne restano, ma fra le poche è pur sempre quella che fu ed è la più alta e la più famosa, ossia la *Torre degli Asinelli*. Assai interessante, particolareggiato ed utile è perciò il volume che oggi le consacra **R. Ambrosini,** studiandola in ogni suo aspetto storico, artistico, costruttivo, statico. (Bologna, Romagnoli Dall'Acqua, 1904).

= **Giorgio Bernardini**, nella *Rivista d'Italia* del giugno 1904, esamina i più importanti dipinti italiani della Galleria Imperiale di Vienna.

MENOTTI BASSANI & C. Editori — BATTISTA BIASSONI *responsabile.*

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano
Caratteri appositamente fusi dalla Ditta NEBIOLO & C. - Torino - Milano - Genova.

Bologna. — Vendita della Garisenda.

Con un *compromesso condizionato* venne venduta ad un ben noto privato la torre della Garisenda a Bologna. È viva lagnanza perchè il Municipio di quella città, sulla differenza di sole mille lire si sia lasciato sfuggire l'acquisto della torre. Occorre tuttavia aggiungere che, anche di fronte al nuovo acquisitore, il Municipio ha il diritto di *prelazione*, essendo la Torre monumento nazionale.

Genova. — Pei restauri alla Sagra di San Michele.

In seguito al passaggio del palazzo di San Giorgio a Genova al Consorzio del Porto, il ministro dei lavori pubblici ha provveduto che lo stanziamento di 5.000 lire annue fin'ora assegnato pei restauri di detto palazzo fosse aggiunto alle lire 1000 già in precedenza assegnate alla Sagra, cosicchè la dotazione del Governo per i restauri della Sagra di San Michele ora ascende a 6000 lire l'anno.

Genzano (Potenza). — Rovina nel Castello.

Il secolare castello, di costruzione solidissima normanna, ora destinato al ricovero di poche monache, minaccia non lontana rovina e mostra le sue mura erose e screpolate dall'azione del tempo. Così questi maestosi testimoni del feudalismo scompaiono dalla faccia del mondo!

In una delle passate notti rovinò un gran masso di puddinga, sul quale poggiava un muro maestro, rimasto perciò quasi sospeso nel vuoto a grande altezza, sorretto unicamente dalla forza di coesione. Le pie abitatrici hanno abbandonato le stanze pericolanti e si sono ridotte nella parte più sicura. Un immane disastro è a temersi dalla caduta di quel muro imminente alla strada pubblica, quasi sempre frequentata, e a private proprietà.

Terracina. — Un bassorilievo antico.

A Terracina sarebbe stato scoperto in quelle vicinanze un antico bassorilievo rappresentante Traiano che ordina e presenzia i lavori nel porto di Terracina.

Il prezioso monumento sarebbe già stato, a quanto affermasi, venduto, e sul punto di essere spedito all'estero; ma il ministro dell'Istruzione ha dato disposizione per sorvegliare che ciò non avvenga.

Bassano. — Affreschi dei Da Ponte.

Continua l'opera distruttrice del tempo sugli affreschi pregevolissimi, che adornano le facciate di alcuni fabbricati della città di Bassano.

La signora Michieli, proprietaria della casa sull'angolo delle Piazze Vittorio Emanuele II e Montevecchio offerse in dono al Municipio, pel Civico Museo, gli affreschi di Jacopo Da Ponte che decorano la facciata della sua abitazione; ma sembra che, per le molte difficoltà che s'incontrerebbero nel levarli, l'autorità municipale abbia rinunciato al dono.

Frattanto la Giunta, preoccupata di dover perdere anche le tracce di tali pregevolissime memorie artistiche, accolse la proposta del direttore del nostro Museo, Prof. G. Gerola, commettendo al pittore concittadino Gaspare Fontana l'esatta copia degli affreschi del Da Ponte, adornanti la facciata della casa della nobile signora Michieli.

La tela del Fontana è già quasi compiuta, ed è copia fedele, fatta con spirito d'intuizione profondo.

Confido che una eguale opera amorosa si compirà anche per gli altri affreschi adornanti Bassano, fra i quali noto quelli del Nasocchio presso i citati del Da Ponte, gli altri sulla facciata della casa Lazzaro Bonamico, quelli ornamentali in Via Orazio Marinali e i frammenti della facciata di Porta Dieda.

Tunisi. — Scavi intorno a Cartagine.

Cominciati per l'iniziativa di Yeppsen (danese) e con il concorso della Società archeologica inglese, si fanno scavi nell'antico dominio della diocesi di Cartagine. Il signor Gauchler, direttore delle antichità, ha trovato i monumenti più importanti della città romana: il teatro dove Apuleio fece le sue conferenze, che è quello frequentemente citato da Tertulliano e da Sant'Agostino, e costruito, secondo ogni apparenza, al principio del secondo secolo della nostra êra, e rovinato dai Vandali.

Non si poteva credere alle informazioni precise sulla località ove sorgevano questi edifici, spesso confusi coll'*Odeon* vicino, che si supponeva distrutto. Dopo molti scavi ed una prima trincea aperta, dall'alto al basso, lungo l'asse presente del teatro, ha trovato che il monumento esisteva interamente sotto otto metri di terra, nelle sue dimensioni colossali. Ora si è presso la scena ove si cominciano a scoprire le modanature artistiche, i capitelli, le cornici, ecc., e si spera di trovare statue ed opere d'arte migliori di quelle scoperte nel 1890 nella località delle scene dell'*Odeon* romano.

Si è scoperto pure un superbo cammeo ovale su agata, rappresentante il busto di Pallade a cena, con l'elmo staccantesi in profilo bianco, su uno sfondo giallo pallido.

Gli scavi hanno poi condotto alla scoperta di una statua colossale di Apollo in piedi presso l'altare. La statua bellissima è intatta: soltanto ha l'avambraccio in cattivo stato.

Parigi. — Gli amici del Louvre.

Questa benemerita Società, che ha per fine di arricchire con l'offerta di oggetti d'arte le collezioni del Museo del Louvre, prova quanto sia vivo a Parigi l'amore dell'arte stessa, poichè il numero dei soci, accresciutosi nel solo 1903 di 300 nuove ammissioni, è ora di 1650 con un' entrata di 40.000 franchi. Beato paese!

Paris. — Les tapisseries de Beauvais à l'Exposition de Saint-Louis.

L'administration du Garde-Meuble a fait prendre à la Manufacture nationale de Beauvais, un certain nombre de tapisseries, de fabrication moderne, les a expédiées en Amérique — le 15 janvier, — et là elles figurent à l'Exposition universelle de Saint-Louis.

L'envoi de la Manufacture de Beauvais comprend: deux grands panneaux, *Neptune et Amphitrite*, d'après Jules Badin et A. Gaudefroy, et l'*Hiver*, d'après Français. Ces deux panneaux, terminés récemment, sont des répliques. La première tenture de *Neptune et Amphitrite*, exposée à Chicago, y fut détruite, avec plusieurs autres, par un incendie; quant à la première tapisserie de l'admirable composition de Français, l'*Hiver*, qui fait partie de la série des *Saisons*, où s'affirma le génie décoratif du grand peintre, elle a été remise, il y a quelques années, à titre de prêt, a l'Union française de Constantinople.

Un *panneau sur fond d'or*, ornements et figures, d'après C. Desroy, imité d'un lambris du cabinet de Sully, à l'Arsenal, et ayant déjà figuré à l'Exposition universelle de 1889;

Un beau frontispice, ornements et fleurs, d'après Coste, servant d'enseigne aux expositions de la Manufacture;

Cinq dessus de porte: *Oiseaux et fleurs* (le *Paon*, le *Coq*, le *Faisan* et deux *Perroquets*), d'après Cesbron, pièces nouvelles, d'une facture large et puissante et d'un superbe coloris;

Un écran d'après Gérôme et Cesbron: Figure et fleurs, joli pendant de l'*Hippogriffe*, d'après les mêmes artistes, actuellement à l'Elysée;

Quatre feuilles de paravent: les *Saisons*, d'après Mazerolle, figures et ornements sur fond de métal;

Un canapé, style Louis XVI, à dossier ovale, bouquet et guirlandes de fleurs avec palmes, d'après Chabal-Dussurgey, pièce unique, déjà présentée à l'Exposition de 1889;

Une causeuse et un écran style Louis XVI, à couronne et guirlandes de fleurs sur fond vert, d'après Chabal-Dussurgey (deuxième réplique): le meuble complet de ce modèle, à dossier droit, ravissant de grâce et d'harmonie, fut également exposé en 1889, et décore aujourd'hui l'un des salons de l'ambassade de France à Washington;

Un écran, ornements et fleurs, d'après Mangonot, répétition de l'écran faisant partie du meuble des *Cinq parties du monde*, au ministère des affaires étrangères;

Deux tapisseries d'élèves, études de fleurs.

Toutes ces pièces, d'un réel intérêt artistique, ont été mises en place, à l'Exposition de Saint-Louis, dans la salle qui leur est réservée, par des employés de notre garde-meuble national. Elles montrent, une fois de plus, que la manufacture de Beauvais est restée à la hauteur de sa glorieuse réputation.

Assortimento
Ricchissimo
di Caratteri
e Fregi
Ultima Novità.

P. Albé & Figlio

Premiata Fonderia Tipografica

Milano
Corso Vigentina N. 50-52

Malattie nervose

Gabinetto di Elettricità Medica

MILANO - Via S. Andrea, 11

Direttore Dott. CARLO LURASCHI

VISITE e CURE dalle 10 - 12 alle 3 1/2 - 6 pom. tutti i giorni meno la Domenica

ELETTRICITÀ - MASSAGGIO

Doccie - Bagni di luce - Raggi X, ecc., ecc.

CURE SPECIALI { per togliere le macchie della pelle
per la paralisi pausale
per l'asma

Stabilimento Artistico
per le riproduzioni Fotomeccaniche.

DIPLOMA D'ONORE, TORINO 1898 — MEDAGLIA D'ORO, PARIGI 1900

FONDERIA DI CARATTERI E FABBRICA DI MACCHINE

DITTA NEBIOLO & C. = TORINO

SOCIETÀ IN ACCOMANDITA PER AZIONI - CAPITALE L. 3.000.000 INTERAMENTE VERSATO

Impianti di Tipografie in brevissimo tempo

750 Operai — 150 Cav. di forza

FILIALI: MILANO = GENOVA = PARIGI = BUENOS-AYRES

"APOLLON" in 15 gradazioni

Matite nere finissime per Artisti, Ingegneri ed Architetti * * * * * * * *

In vendita presso le principali Cartolerie.

Chiedere sempre la Marca di fabbrica (2 martelli incrociati)

JOHANN FABER - Norimberga.

Premiato in tutte le Esposizioni.

KOH-I-NOOR Matite nere finissime in 16 graduazioni

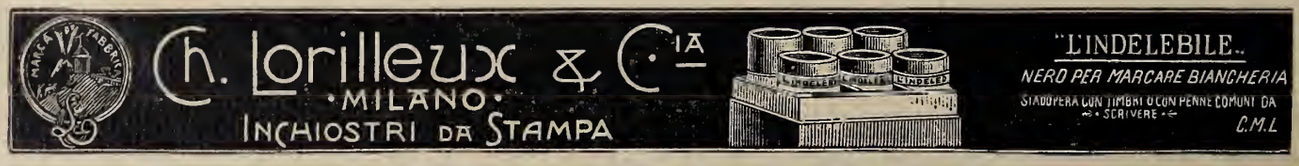
per Artisti, Ingegneri ed Architetti

Specialità delle premiate Fabbriche di L. & C. HARDTMUTH

(Vendonsi nelle principali Cartolerie del Regno)

Esposizione Universale Parigi 1900 GRAND PRIX la più alta onorificenza

BUDWEIS-VIENNA



La presente Rassegna è stampata con Inchiostri della Casa CH. LORILLEUX & C.

Anno IV. - N. 10 Milano: Ottobre 1904

RASSEGNA D'ARTE

DIREZIONE

GUIDO CAGNOLA — FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI — CORRADO RICCI

Sommario:

F. MASON-PERKINS: La pittura alla Mostra d'arte antica in Siena *(con dodici incisioni)*. — RALPH CURTIS: Alcune note sul più bel tappeto persiano in Italia *(con una incisione)*. — P. N. FERRI: La disposizione dei Niobidi nella Villa Medici a Roma *(con quattro incisioni)*. — Scoperte e primizie artistiche: F. MASON-PERKINS: Un altro quadro del Sassetta *(con una incisione)* — Cozzarelli — Neroccio — Cavazzola — Gentile da Fabriano — Puligo — Cariani — Tiziano? — Pierino del Vaga. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:
nel Regno 10 *Lire*
per l'Estero Lire 11.

Direz. e Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI E C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1 *Conto corrente colla Posta.*

CRONACA

Roma. — Lavori al Foro Romano.

Trovasi a buon punto l'esplorazione per il rintracciamento del pavimento marmoreo del IV secolo nella Basilica di Massenzio. Non si tratta di profonda escavazione, non raggiungendo questo il metro, ma comprende tutta la basilica, e da quanto sino ad ora si è fatto, la ricostruzione della pavimentazione risulterà splendidamente. Nel frattempo si sono restaurati i blocchi della volta della basilica, i quali contengono cassettoni e stucchi pregevolissimi.

I blocchi sono restaurati in modo da conservarsi in eterno.

Poco più avanti una squadra di valenti operai sta ricostruendo il Clivio Palatino, antica via che da ponente si porta a levante con moderata tendenza al mezzogiorno. La bella via lastricata a grandi poligoni, caratteristici delle antiche vie romane, è fiancheggiata dai due marciapiedi in travertino con un rialzo di 20 centimetri; la ricostruzione è di circa 25 metri; l'arco di Costantino lo traversa in parte e con questa sovrapposizione si viene a stabilire, e ciò è assai importante, che il Clivio Palatino è un tratto di via autentica della metà del primo secolo.

Alla sinistra di chi guarda l'arco di Costantino trovasi a buon punto il restauro dell'antico convento annesso alla chiesa di S. Maria Nova, interessante per il mosaico dell'abside e per il bellissimo campanile. Nel ricostruire il convento, che era un ammasso di rovine, si è stabilito di farne un museo onde raccogliere tutto ciò che non può esser lasciato allo scoperto, si volle tener conto dei tesori sconosciuti che racchiudeva, così si avrà anche agio di ammirare il bellissimo portico del secolo XV, ricostruito esattamente con parte dei capitelli e fregi originali, e il pavimento marmoreo del tempio di Venere e Bona — al pianterreno si sta ricostruendo il quadriporto a due ordini veramente elegante ed anche qui non mancano colonnette e capitelli originali. Questo antico convento, di cui si deve la facciata al Valadier, ha locali splendidi, ben aereati e degni di chi così onorevole cura si prende per dotare Roma di un museo di tanta importanza.

Altri lavori si stanno facendo nella cosidetta via Nova a mezza costa dalla Casa delle Vestali e dai palazzi imperiali; oltre il sistemar la via, il materiale architettonico viene con solerte cura ed eleganza esposto in modo da renderne facile e dilettevole la visita agli amatori.

Il più importante tra i lavori di questi giorni è la riparazione dell'arco di Settimio Severo. Lo stato di quest'arco era veramente desolante e pericoloso; alcuni blocchi erano fuori di posto, parecchie delle colonne esposte a mezzogiorno si trovavano, massime alla base, in tale stato da ritenersi imminente uno sfacelo. Dovunque spaccature e corrosioni dovute alle intemperie ed al vandalismo. Il tutto si viene riparando, in modo veramente logico. sicchè tanto valore di antichità sarà conservato ai posteri.

Firenze. — Pel piviale di Ascoli.

Intorno al tanto discusso piviale di Nicolò III trafugato da Ascoli, Luca Beltrami conclude un suo magnifico articolo sul *Marzocco* con questa generosa proposta:

La prima impressione del pubblico, al conoscere i nuovi destini del piviale *(da Ascoli Piceno, emigrato all'estero* presso il signor Morgan, *in seguito al trafugamento)*, è stata questa: l'oggetto d'arte è per fortuna nelle mani di un miliardario, e non v'ha dubbio che, conosciuta la provenienza furtiva, questi vorrà riparare al danno subìto da Ascoli e dall'Italia; e trattandosi di un miliardario, era naturale il pensare che il dono fosse il mezzo più spontaneo, perchè più facile. Io stesso sotto il fascino di quella prima impressione, non esitavo a raffigurarmi il bel gesto del miliardario, e ad immaginare il modo di tramandarlo alle più lontane generazioni, ricamando sul cimelio a filo d'oro, le parole *Nicolaus IV dedit, Morgan restituit.*

Il bel gesto non venne ancora, ma non disperiamo in una restituzione, se non legalmente, moralmente doverosa. Molti anni or sono, io avevo fatto l'acquisto di una voluminosa raccolta di vecchi manoscritti, interessanti la storia milanese dal secolo XV al XVIII, allorquando venni a cognizione come quei documenti avessero formato parte di una raccolta andata dispersa prima che fosse stata rispettata la volontà del loro possessore che aveva testato in favore della Biblioteca Ambrosiana: l'acquisto da me fatto presso persona ben nota in Milano era il più legittimo, eppure non esitai a riparare alla dispersione, donando a quella Biblioteca ciò che pur mi era caro per i miei studi, e che per me, tutt'altro che miliardario, rappresentava un sacrificio pecuniario maggiore di quello che oggi si vorrebbe compiuto dal sig. Morgan. Non avrei citato questa circostanza che sarebbe altrimenti rimasta ignorata, se non mi fosse sembrato che l'esempio non potesse, nel caso in discorso, avere qualche efficacia.

Ad ogni modo è lecito credere che il signor Morgan, di cui non si vorrà porre in dubbio la buona fede nell'acquisto, non dovrebbe avere alcuna difficoltà a dichiarare la somma da lui sborsata, nè potrebbe quindi — sempre moralmente, ben inteso — rifiutarsi ad una restituzione della refurtiva che fosse richiesta in base al rimborso di quella somma *mediante una sottoscrizione pubblica: nel qual caso, mi dichiaro fin d'ora disposto a sottoscrivere la somma di lire 5000.* Ma, per carità, qualunque sia la soluzione, non si abbia a respingere una pratica di ricupero sotto lo specioso pretesto della « nazionalità inglese ». Sarebbe un mostrarsi indegni di possedere il cimelio, poichè il possesso di un'opera d'arte, è cosa vana, quando non ci abbia ad ispirare il sentimento di una serena equità.

— Tutto ciò — dirà qualcuno — per un piviale?

— Sicuro, per un piviale, il quale, sia opera francese, fiamminga, od inglese, secondo le polemiche ormai aperte, non cessa dal trovarsi oggidì nella triste condizione di *refurtiva:* per il piviale che, ricamato per Nicolò III e da questi indossato prima che Nicolò IV ne facesse dono, nel 1288, ad Ascoli Piceno, si direbbe abbia aiutato Dante nel raffigurarsi quel pontefice cui sono rivolte le fiere invettive del Canto XIX dell'*Inferno* e che al poeta si rivela appunto colle parole:

Sappi ch'io fui vestito del gran manto. LUCA BELTRAMI.

Bologna. — Sempre della Torre Garisenda.

Alla notizia data dai giornali e riprodotta nel numero scorso della *Rassegna d'Arte*, intorno alla vendita della Torre Garisenda in Bologna, siamo lieti d'aggiungere che il barone Raimondo Franchetti, che l'aveva acquistata, ne ha fatto generoso dono alla città di Bologna, cosicchè oggi il singolare monumento è del Municipio come la vicina Torre degli Asinelli, con la quale costituisce un solo e mirabile complesso.

Osimo. — Furto nel Duomo.

Nella notte fra l'8 ed il 9 di settembre ladri, rimasti sin qui ignorati, penetrando nella cattedrale di Osimo, ne rubarono un trittico, opera del XV sec. ed una tovaglia del 1700 trapunta d'oro. Il trittico, nella parte centrale, reca Cristo crocifisso coi due ladroni, le pie Donne, S. Giovanni e soldati, di fianco i Misteri della Incarnazione e della Redenzione.

Il ladro o i ladri, alla chiusura della chiesa, pare che si siano nascosti in qualche angolo della medesima, e che vi si siano lasciati chiudere, sfuggendo alla visita, forse un po' sommaria, che i sacristani dovrebbero fare.

In sacrestia, dove il furto è avvenuto, hanno scassinato una credenza dove si contenevano le chiavi, e da gente pratica dei luoghi, hanno aperto vari cassettoni e credenzoni, tirando fuori calici ed altri oggetti preziosi. Si ha ragione di supporre che i ladri volessero rubare la così detta Croce delle Rogazioni, che ha un valore di duecentomila lire, ma non vi poterono arrivare.

Di buon'ora si sono accorti i sacrestani dell'audace furto e lo hanno subito denunciato. Fu arrestato per indizio l'antiquario Leone Marchesini di Osimo ma residente da parecchio tempo in Roma. Inoltre nella giornata furono arrestati il campanaro e un sotto sacrestano, e si parla anche di un altro, ma non si sa di certo. In ogni modo della roba rubata non si ha traccia.

Nizza. — Furto.

Fu rubato dalla cattedrale di Nizza, da ladri rimasti ancora ignoti, un reliquario molto venerato dagli abitanti di quella città dov'era stato trasportato da Palermo nel 1651, per opera del Senato di Nizza, a scongiurare la pestilenza. Il cimelio aveva un grande valore artistico.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO IV. MILANO - Ottobre 1904 N. 10.

La pittura
alla Mostra d'arte antica in Siena [1]

Noi non intendiamo di passare qui in rassegna tutte le opere pittoriche esposte nella Mostra Senese, ma vogliamo limitarci ad esporre alcune brevi notizie sulle principali e più importanti fra di esse. Nel far ciò esporremo francamente, senza reticenza alcuna, il nostro giudizio, anche quando questo non coincida perfettamente coi criterî che prevalsero in coloro che compilarono il catalogo. I nostri lettori quindi non si meraviglieranno nel vedere per molti quadri mutate attribuzioni stabilite dalle egregie persone cui fu affidato il laborioso e non sempre facile compito di elencarli e di battezzarli. Noi ci rendiamo conto delle difficoltà e degli ostacoli che esse incontrarono in questo lavoro, ben sapendo come di frequente sieno state costrette a subire la dura legge imposta a loro dalla tradizione e dai proprietarî, i quali non avrebbero concesso i dipinti per l'esposizione se questi avessero dovuto figurare sotto paternità diversa da quella a loro da gran tempo attribuita.

Ci sforzeremo dunque di sostituire a talune attribuzioni altre le quali, a parer nostro, dovrebbero trovare il consenso di tutti coloro che fecero oggetto di uno studio critico, piuttostochè storico, la scuola senese, la più squisita fra le scuole pittoriche Italiane.

Possiamo trascurare le pitture del Dugento, anteriori a Duccio, la maggior parte di esse avendo un valore storico, piuttostochè puramente artistico. Il N. 4, una Madonna col Bambino, appartenente al sig. Galli Dunn e portante sul cartellino « maniera bizantina » richiede forse una breve menzione. È questo un buon esemplare di quella scuola mista di pittori, che fiorì in Toscana nel sec. XIII ed a cui fu applicata con molta proprietà la denominazione di italo-bizantina: esso rappresenta bene quella maniera che in Siena più specialmente si personificò in Guido da Siena, sebbene non possa a lui essere attribuito con esattezza. Passando poi senz'indugio alla prima grande personalità nella storia artistica senese, al fondatore cioè di quella scuola di pittura, *Duccio di Buoninsegna,* noi troviamo tre dipinti col suo nome: una piccola Madonna col Putto (1960) di proprietà del conte Stroganoff, e due altre (379, 380) da S. Cecilia in Crevole. Di queste tavole, solo la prima può pretendere di essere uscita dalla mano di Duccio, ed anzi di essere una delle più preziose fra le sue opere, sebbene la meno conosciuta. Di poco posteriore al piccolo dipinto (20) della Galleria di Siena, recante la Vergine ed il Bambino adorati da frati, possiede lo stesso fine sentimento, lo stesso squisito senso della linea, lo stesso delicato colorito da miniatura e la medesima scrupolosa esecuzione e forma perciò una preziosa aggiunta alla lista delle pitture di Duccio. Dei due dipinti di Crevole, il più antico (380) è opera di un contemporaneo di Duccio, l'altro (379) un lavoro interessante di un artista che faceva parte di quel gruppo numeroso di immediati seguaci del maestro, di cui Segna di Bonaventura è il rappresentante più noto.

Correttamente attribuite a Segna sono due Madonne, N. 1698 del sig. Giuggioli e N. 737 dalla Parrocchia di

Duccio di Buoninsegna — Prop. Conte Stroganoff *Fot. Burton.*

Fogliano: la prima un esempio della sua primitiva maniera, la seconda della sua più tarda. Una bella tavola da S. Antonio abate in Montalcino (898) si avvicina molto a Segna. Il N. 1996, una Madonna di proprietà dei fratelli Pannilini di S. Giovanni d'Asso e due polittici in varii pezzi dalla Pieve della medesima città: una Vergine coll'Infante in trono fra varî Santi (123) dalla chiesa del Monastero: il N. 1504, pure una Madonna, appartenente alla famiglia Desideri, e finalmente una B. Vergine con Santi ed angeli (1783) dalla collezione della Duchessa Melzi

(1) Siamo dolenti di aver dovuto per le ragioni già esposte *(v. Rassegna n. 9, pag. 137)* ritardare la pubblicazione di questo articolo, tanto più che nel frattempo è comparso nel Burlington Magazine una rassegna della mostra di Siena in cui il nostro *A.* ha ripetute cose dette qua. *La Direzione.*

d'Eril, sono tutti lavori più o meno interessanti di varî ignoti, ma fedeli seguaci di Duccio. Le due belle figure dei SS. Pietro e Paolo (1596-1597) dalla Parrocchia della Sapienza, quantunque ascritti alla maniera di Duccio, appartengono ad un'epoca assai più tarda, essendo le creazioni di qualche artista molto influenzato, tanto da Simone quanto dai Lorenzetti. Di *Simone Martini,* il più grande fra gli allievi di Duccio, il primo e il più caratteristico fra gli artisti veramente senesi, abbiamo due dipinti che rappresentano il periodo primo ed il periodo posteriore del maestro: un grande polittico dall'Opera del Duomo di Orvieto (1) in cui quegli non si mostra ancora nel pieno possesso della sua indipendenza artistica, e un'adorabile piccola Madonna molto guasta (1959) che faceva originariamente parte di un'Annunciazione, proprietà del conte Stroganoff. Questa deliziosa pittura sembrerebbe riprodurre in minori proporzioni quel gioiello d'arte senese trecentesca che è l'Annunziata degli Uffizi. Ugualmente squisita nella delicatezza della linea e nella bellezza del colore, essa ci mostra Simone con tutte le qualità, le quali ne fanno il pittore decorativo più grande dei suoi tempi. Al pari del *Duccio* del conte Stroganoff questo quadretto rimase finora ignorato da tutti, fuorchè da alcuni pochi, e non trovò mai posto negli elenchi delle opere di Simone.

Simone Martini - Vergine Annunciata - Prop. Conte Stroganoff *Fot. Burton*

Del compagno e seguace di Simone, *Lippo Memmi*, abbiamo qui due lavori: la graziosa *Madonna del Popolo* (989), dalla chiesa dei Servi, la più nota delle sue pitture, e la tavola molto guasta, ma forse ancor più attraente, che reca la Vergine col Putto ed un donatore in ginocchio (2651) dalla Chiesa di S. Francesco in Asciano. Quest'opera, che ha tutti i caratteri della più tarda maniera del maestro, è nel catalogo attribuita a Sano di Pietro, mentre a Simone stesso, sebbene sia evidentemente di un suo seguace, viene ascritta una caratteristica figura della Giustizia (?) (1599) in affresco, appartenente al signor Franci.

Pietro Lorenzetti è rappresentato da una sola opera genuina, la Vergine con Figlio e angeli dalla chiesa di S. Pietro Ovile, una composizione eccezionalmente calma per questo artista appassionato e vigoroso. L'interessante Madonna dai vivaci colori del signor Charles Loeser (74), sebbene data a Pietro, è certo lavoro della sua scuola. Del grande *Ambrogio*, il più giovane fratello di Pietro, pure una sola tavola si può dire sua, e cioè la poco nota Madonna col Bambino, della prima epoca del Maestro, che proviene dal Monastero di San Eugenio, proprietà della famiglia Griccioli. Quantunque volgarmente ridipinta ed esposta in una brutta, disarmonica cornice, la tavola conserva ancora molto della grave dignità e della bellezza originale. Di un fedele seguace del maestro una Madonna interessantissima, dalle Serre di Rapolano (1644).

Ed ora, lasciando i grandi autori dei primi del trecento, passiamo a quella schiera numerosa di pittori minori che, sebbene non manchino di una certa personalità artistica, rivelano però l'influenza di Simone, di Lippo e dei Lorenzetti fuse insieme. Per quanto deboli ci appaiano i loro sforzi in confronto di quelli dei grandi loro predecessori, non possiamo negare a queste personalità la considerazione cui hanno diritto, come continuatori delle tradizioni della scuola e come anelli di congiunzione colla seconda e florida epoca della pittura senese. Nè essi manca-

(1) Quest'opera, importante e bella, merita di certo una cornice più degna che non le due striscie di legno dipinto in cui è ora racchiusa, e speriamo che i suoi proprietari di Orvieto vi provvederanno prima di esporla nuovamente.

Lippo Memmi - Asciano S. Francesco - Madonna col Bambino *Fot. Burton.*

rono di produrre di quando in quando lavori non scevri di interesse artistico. Così nel N. 902, da Montalcino, noi abbiamo una nobile Madonna, eseguita con ampiezza di tratto da un ignoto maestro che sembra subisse egualmente l'influenza di Simone e quella dei Lorenzetti. Il N. 939, una B. Vergine da S. Martino di Sarteano, è importante, sia dal punto di vista artistico, sia dal punto di vista storico, portando la firma di *Jacopo di Mino del Pellicciaio,* che la dipinse nel 1431. In ottima condizione, non tocca dai restauri, essa perciò presenta una buona occasione per giudicare lo stile e la capacità di Jacopo. Una Madonna col Putto (1605), sotto la denominazione « Scuola senese » chiaramente rivela la mano del pittore quasi sconosciuto *Bartolommeo di Nutino.* E lo studioso avrà campo di studiare qui due tavole di *Bartolo di Fredi* fra le opere sue più ricercate, se non fra le più piacenti e meglio riuscite: la Deposizione dalla croce e l'Incoronazione della Vergine, entrambe provenienti da Montalcino, per cui furono eseguite nel 1383 e 1388. Dello stesso artista una graziosa Madonnina da Cusona (748), disgraziatamente molto rifatta nei panni, una pala d'altare (10143), importante ma assai guasta, proprietà del sig. Galassi di Montalcino, ed un'altra Madonna (903) dal Seminario della stessa città. Pure da Montalcino vennero due tavole molto caratteristiche, rappresentanti scene della vita di S. Filippino (10140, 10138), il Battesimo di Cristo (10139) e l'Angelo che conduce S. Giovanni fanciullo nel deserto (10141), quest'ultima una composizione piena di poesia. Strano a dirsi, l'unica opera autentica di Andrea, figlio di Bartolo e suo discepolo prediletto, la pala della chiesa dei S. S. Pietro e Paolo in Buonconvento, che reca l'Annunciazione con S. M. Maddalena e S. Antonio abate, fu divisa e attribuita a due diversi autori: l'Annunciazione a Bartolo stesso ed i due Santi (1517-518) alla « maniera di Pietro Lorenzetti ». Il compagno dei primi anni di Bartolo, *Andrea Vanni,* è ben rappresentato da non meno di quattro opere dovute, senza alcun dubbio, al suo pennello: la bellissima, libera riproduzione della famosa Annunciazione di Simone, da S. Pietro Ovile, la « Madonna del Latte » dalla cappella dei SS. Chiodi (persistentemente attribuita al Berna), e due severe e

A. Vanni - SS. Pietro e Paolo - Prop. F.lli Griccioli *Fot. Burton.*

Taddeo di Bartolo - Masse di Siena, Parrocchia di Ginestreto - S. Giovanni.

Fot. Alinari.

caratteristiche figure dei SS. Pietro e Paolo (129-130), proprietà della famiglia Griccioli, che, sebbene attribuite soltanto alla « scuola senese », non ci lasciano alcun dubbio circa alla loro vera paternità. Per quanto non scevre di restauri, queste due ultime tavole sono degli esempi tipici dello stile di Andrea e formano una interessante aggiunta all'elenco delle opere di questo artista, per troppo tempo negletto (1). Siamo lieti poi di notare come il catalogo attribuisca al suo vero autore, *Paolo di Giovanni Fei,* contemporaneo e seguace del Vanni, maestro del Sassetta, il bel polittico decorativo, dalla cappella di S. Bernardino, fuori Porta Camollia, un'opera di solito ascritta allo stesso Andrea. *Taddeo Bartoli,* il pittore Senese meglio dotato e più influente dei suoi tempi, ha la fortuna di avere qui uno dei suoi più bei lavori, una pittura col Battista, firmata, ma virtualmente sconosciuta (573), dalla piccola chiesa campagnola di Ginestreto. Questa nobile figura, che si può degnamente paragonare alle produzioni della migliore arte senese della prima epoca e della posteriore, ci richiama alla mente la rappresentazione dello stesso santo in uno dei quadri d'altare del maestro a Perugia. Due altre opere di Taddeo, non riconosciute però come tali dal catalogo, sono un piccolo frammento con un San Luigi magnificamente colorito (47), dalla confraternita di S. Gherardo, e la Vergine col Figlio (2662) dalla Prepositura di Asciano. Menzioniamo un piccolo trittico (852) rappresentante S. Eustachio con scene della sua vita, di un ignoto contemporaneo del maestro, dalla Galleria dell'Ospedale. Il seguace ed imitatore di Taddeo, *Martino di Bartolommeo,* è ben rappresentato da una madonnina (2665) che appartiene alla signora Bonichi di Asciano, uno dei lavori più piacenti dell'artista.

E veniamo ora ai quattrocentisti propriamente detti. Delle due correnti artistiche che derivarono da Taddeo per mezzo del suo discepolo Domenico di Bartolo, e dal Vanni e da Paolo di Giovanni Fei per Stefano di Giovanni, più noto sotto l'appellativo di Sassetta, quest'ultima è la meglio rappresentata, almeno nel suo primo sviluppo. Del raffinato e spirituale Sassetta vi sono qui cinque opere, di cui la più deliziosa, una Vergine col Figlio (486), dalla cattedrale di Grosseto, che noi abbiamo avuto il piacere di restituire al suo autore in un recente articolo della *Rassegna.* La pala d'altare colla Natività della Madonna da Asciano, spiega a sufficienza gli inizi dello sviluppo artistico di Stefano. Meno conosciuta, ma non meno preziosa, è la squisita predella colla adorazione dei Magi dalla galleria Saracini, un lavoro di data molto più tarda. Ci mostrano il maestro in una fase più naturalistica due tavolette (10107, 10108) prestate da M. Chalandon di Parigi, che rappresentano S. Francesco dinanzi al Sultano, ed il Santo che rinunzia al proprio padre, e formavano già parte della predella della grande pala di Borgo Sansepolcro (2). Molto affine al Sassetta, sebbene

(1) Noi saremmo disposti a dare al Vanni anche le figure in graffito, attribuite al Fungai, di un reliquario (851) della Società delle Pie Disposizioni.

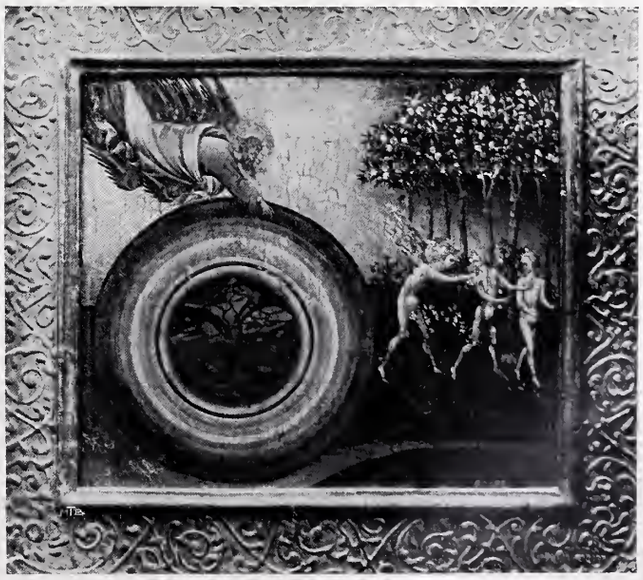
(2) Per una descrizione di queste opere e per un apprezzamento sintetico dell'artista così a lungo negletto, vedansi i recenti ottimi articoli di B. Berenson nel *Burlington Magazine.*

Giovanni di Paolo - Il Paradiso (frammento) - Prop. F.lli Palmieri Nuti *Fot. Almari.*

troppo rifatta per permetterci un giudizio esatto, è una predella (30) colla storia di Giuditta e di Oloferne, Sansone e Dalila e un terzo soggetto incerto, provenienti dal Seminario Arcivescovile di Siena. La piccola interessante Madonna del Conte Castelli Mignanelli (789), quantunque assai probabilmente opera di qualche seguace, ricorda molto il maestro.

Dei numerosi discepoli del Sassetta, il prolifico ed affascinante *Sano di Pietro* si presenta con un numero di lavori che di gran lunga sorpassa quello di ogni altro pittore qui esposto. Anzi una sala è quasi per intero occupata dalle creazioni del facile e non mai stanco suo pennello, mentre altre, nascoste sotto altri nomi, sono disperse nella mostra. Delle tavole a lui attribuite, non meno di diciannove uscirono dalla sua mano. Di queste le più attraenti sono: due graziosissimi piccoli tondi (2691-2692) da S. Pietro delle Scale; una Vergine col Bambino seduta in un giardino di rose (888) da Montalcino: una testa di S. Bernardino bene individualizzata, proprietà della famiglia Palmieri: una Madonna con Santi (558) prestata dal barone Marcello Sergardi-Biringucci: quest'ultimo lavoro, una delle più deliziose pitture del maestro, è accompagnato da una Crocifissione in un paesaggio straordinariamente impressionístico, pure dal suo pennello, e da una pregevole piccola predella, senza dubbio opera di Neroccio de' Landi. Cogliamo ora l'occasione per rendere al suo vero autore un dipinto che imbarazzò più di uno studioso dell'arte senese. Alludiamo alla tavola così romantica e decorativa, con S. Giorgio ed il dragone della chiesa di S. Cristoforo, tutt'ora attribuita al Salvanello, un oscuro e per così dire ignoto dipintore del dugento, mentre nello spirito, nel colore, nei dettagli morfologici, essa si rivela, almeno a noi, come un'opera dello stesso Sano. Non ci dilunghiamo nel dimostrare il nostro asserto, tanto più che i lettori potranno riferirsi ad un articolo di Lucy Olcott già comparso in questa Rivista (1). Di Sano pure e non della sua scuola, la predella piena di tanta graziosa ingenuità, dalla raccolta Palmieri, che ha per soggetto la storia della regina di Saba (1542).

Di quell'artista, poco noto sebbene molto geniale, *Giovanni di Paolo,* che fu compagno di studio di Sano, vediamo qui otto opere, che quasi tutte ce lo mostrano nella sua disposizione più piacevole e più attraente. Prima fra queste un quadro di altare molto decorativo, da Castel Nuovo Berardenga, rappresentante la Assunzione della Vergine (849) colla firma del pittore e la data 1426, certo uno dei suoi primi importanti lavori, fatto direttamente sotto l'influenza del Sassetta, pur recando già in modo palese le particolari caratteristiche dello stile e dei tipi di Giovanni. Molto piacente è una scena frammentaria del Paradiso (1545) appartenente alla famiglia Palmieri, che gareggia nella vaghezza dei dettagli colla tavola molto simile a questa nella Galleria di Siena. E di nuovo la raccolta Palmieri



Giovanni di Paolo - La cacciata del Paradiso terrestre - Prop. M. Chalandon, Paris. *Fot. Burton.*

(1) V. *R. d'A.* n. 9, pag. 141.

ci manda un piccolo « Miracolo di S. Domenico » (2634), il quale colpisce tanto pel concetto altamente imaginativo, quanto per le tinte meravigliose e l'accurata esecuzione. Non meno originale e notevole la bella piccola pittura colla « Cacciata dal paradiso terrestre » (10110), prestata da M. Chalandon. A Giovanni ancora vorremmo attribuire la pregevole mezza figura di S. Antonio abate (10109) esposta da M. Benoit di Parigi.

Del *Vecchietta,* il più grande fra gli allievi (1) del Sassetta, nulla, sebbene una tavola con « San Bernardino sostenuto da angioli » (697), gli si accosti molto nella fattura. La sola pittura che qua porti il suo nome, la misteriosa e affascinante Madonna in orazione dalla chiesa del Rifugio, non è certo della sua mano, se pure della sua scuola. Di un altro seguace del Sassetta, forse di *Priamo della Quercia,* un quadro interessante: la Vergine col Putto e angioli suonanti (529) dalla chiesa dei SS. Vincenzo ed Anastasio, opera attribuita, non senza contestazione, allo stesso Vecchietta da alcuni critici e dal catalogo alla « maniera di Neroccio ».

Priamo della Quercia (?) - Contrada dell'Istrice - La Madonna col figlio e angioli *Fot. Alinari.*

Il raro e personale maestro, *Domenico di Bartolo* brilla per la sua assenza, ma del suo famoso discepolo *Matteo di Giovanni* noi contiamo qui buon numero di lavori, molti dei quali sotto altri nomi. Di quelli giustamente attribuiti al più popolare fra i quattrocentisti senesi, il più importante è il famoso « Massacro degli Innocenti » da S. Agostino, un dipinto troppo noto per richiedere che se ne faccia altro cenno: prossima in dimensione, se non nell'importanza, una grande, ma per sventura molto scurita tavola, con S. Gerolamo nel suo studio (107), proprietà dell'avv. Cecconi di Firenze, un'opera piena di dignità e ricca nello sfondo di pregevoli dettagli, che in certo qual modo ci rammenta l'affresco del Ghirlandaio collo stesso soggetto in Ognissanti di Firenze. Porta la firma e la data 1482. Le due magnifiche Madonne dalle chiese di S. Eugenia e degli Innocenti (1958, 1666) sono già note ai lettori della *Rassegna* (1). La piccola Vergine col Bambino (1740), appartenente al sig. Cinotti, sebbene molto ritoccata, fu già un dipinto genuino del maestro e possiede tutt'ora molto del suo fascino originale. Quanto alla B. Vergine (1544) dalla raccolta Palmieri, venne così barbaramente rifatta da rendere impossibile nel presente suo stato un giudizio definitivo, mentre un'altra Madonna con un gruppo di angioletti scherzosi (381) della signora Liccioli, sebbene in buona condizione, ci sembra solo in parte opera di Matteo. Però, oltre tali pitture, vorremmo menzionarne alcune le quali, sebbene figurino sott'altri nomi, appartengono all'artista stesso. Così abbiamo le tre tavolette che stanno sopra all'Annunciazione del Vanni, da S. Pietro Ovile, e le due figure del Battista e di S. Bernardino, che ora formano le ali laterali alla Madonna di Pietro Lorenzetti, nella medesima chiesa.

La prima di queste opere è ufficialmente ascritta ad un seguace di Simone, l'altra alla « maniera del Vecchietta ». Esse furono dipinte durante i primi anni della carriera di Matteo e mostrano ancora l'influenza del suo maestro, Domenico di Bartolo. Di Matteo ancora, secondo la nostra opinione, piuttosto che del Pacchia o del Cozzarelli, sono le attraenti piccole predelle dalla Confraternita della Misericordia di Buonconvento, colle vivaci loro figure, il bellissimo colore, ed il paesaggio così suggestivo, il più poetico forse di quanti ci diede l'arte Toscana.

(1) Nella sezione riservata alle miniature ed ai manoscritti alluminati riconosciamo una creazione genuina del Vecchietta nell'interessante miniatura (352) col ritratto del Pontefice Pio II, che forma il frontispizio di una Costituzione del Capitolo della Metropolitana di Siena del 1464, ed è semplicemente attribuita al sec. XV. Richiamiamo nella stessa sezione l'attenzione sulle splendide illustrazioni di un « Chorale Romanum » (676) di Giovanni di Paolo, e sul bel « Caleffo dell'Assunta » (269) del più grande miniaturista del trecento, *Niccolò di Ser Sozzo Tegliacci.* Del medesimo maestro Niccolò devono essere, a parer nostro, le interessanti miniature che adornano la croce processionale (10132) da Lucignano in Val di Chiana

(1) Vedi *Rassegna d'Arte* di Maggio.

Guidoccio Cozzarelli, il più noto degli imitatori e seguaci di Matteo, trovasi qui ben rappresentato da un discreto numero di lavori, dei quali il più grande e più interessante, è un Battesimo di Cristo, dal monastero Francescano di Sinalunga, poeticamente concepito e caratteristico del Cozzarelli sia pei tipi, che pel colore e per l'esecuzione. Di Guidoccio ancora una Madonna con Santi, appartenente al Comune, che ci dà il modo di studiare la differenza di qualità che quasi sempre si riscontra fra le opere di Matteo e quelle del suo scolaro. Altre pitture del Cozzarelli vediamo qui esposte, e cioè: due tavole con Santi da Rosìa, una buona Madonna con Santi (515) da Montefollonico, un'altra Madonna molto ridipinta (1665) dalla chiesa degli Innocenti (ascritta al Pacchiarotto), una piccola Vergine coll'Infante (2689) da San Giacomo a Montieri ed un'ultima (859) dalla raccolta del conte Placidi.

I grandi contemporanei di Matteo, *Benvenuto di Giovanni, Francesco di Giorgio* e *Neroccio di Landi* hanno un'esposizione meno brillante. Il catalogo poi toglie a *Neroccio,* per darlo al suo amico e rivale in arte, Francesco, una delle opere, che a noi sembrano indubbiamente appartenere all'ultimo periodo della sua attività; vogliamo parlare della Madonna con Santi dalla cappella della SS. Trinità, dipinto squisito sebbene un po' manierato. Due tavolette molto caratteristiche di *Francesco di Giorgio* sono invece attribuite alla « maniera di Neroccio »: una simpatica Madonnina (788) del conte Mignanelli, e una Vergine col bambino, molto restaurata ma pur ancora riconoscibile, proveniente dalla Chiesa del Monastero. Giustamente ascritti a Francesco due dipinti (2084) rappresentanti una predica e un miracolo di S. Bernardino, proprietà del Comune. Finalmente dello stesso autore una piccola predella, di eccezionale bontà, su cui è ritratta l'erezione di una chiesa (699), appartenente a Don Carlo Mili da Pienza. Di *Benvenuto di Giovanni* abbiamo qui una grande lunetta con S. Caterina che riconduce il Papa da Avignone, dalla Galleria dell'Ospedale, fatta probabilmente in collaborazione col figlio Girolamo, ed una dolce, squisita Madonnina con Santi (1667) dai SS. Innocenti (1).

Matteo di Giovanni - S. Gerolamo - Prop. Avv. Cecconi *Fot. Burton.*

Venendo ora ai pittori semi-eclettici del tardo quattrocento e del principio del secolo seguente, nelle opere dei quali si scorgono i germi di influenze forastiere misti alle tradizioni senesi più antiche, noi troviamo *Bernardino Fungai,* rappresentato, non solo dalla sua grande Incoronazione di Fontegiusta, ma anche da parecchie tavole di minori dimensioni. Di queste un piccolo « Sposalizio » (490) del signor Giuggioli è un esempio caratteristico della maniera più maestosa di quel pittore, mentre la figura di una Sibilla (72) esposta dal signor Loeser, attribuita alla « maniera » del Fungai è una delle opere più accurate e più piacenti del maestro. Molto affine al Fungai, se non di lui, una piccola Madonna (206 *bis)* dal Seminario di Pienza. Al Pacchiarotto vennero correttamente attribuiti tre fra i suoi più interessanti lavori: un ampio polittico da SS. Pietro e Paolo in Buonconvento, con alcune figure di una grazia e di una dignità poco comuni, ed in cui vediamo nettamente quanta parte Matteo di Giovanni ebbe nella formazione dello stile di questo autore, una B. Vergine, modellata con grande vigore, con Santi (1548), proprietà della famiglia Palmieri, e finalmente dalla stessa raccolta una S. Famiglia con angeli in un ampio paesaggio (1543), ottimamente eseguita e colorita. Ancora del Pacchiarotto, ma purtroppo

(1) Di un seguace senza nome di Benvenuto, sulla personalità artistica del quale speriamo dare ulteriori notizie nella *Rassegna,* una piacevole e ben eseguita Madonna con Santi (382) proprietà del conte Tommaso Piccolomini, inscritta come « Scuola senese ».

Pacchiarotto - Buonconvento - SS. Pietro e Paolo - Madonna con Putto e Santi *Fot. Burton.*

malamente rifatta, una Madonna con Santi (634), sotto la denominazione indeterminata di « scuola senese », proveniente dal Rifugio. Di *Girolamo di Benvenuto,* che sotto più di un rapporto può essere incluso in questo gruppo di pittori, troviamo qui parecchie opere, nessuna delle quali però ce lo mostra nel suo apogeo. Una grande pala coll'Assunzione dall' Osservanza di Montalcino ce lo presenta in una fase assai caratteristica,

G. Del Pacchia - L'Annunciazione - Prop. Arc. Edoardo Martini *Fot. Alinari.*

quando egli subiva ancora la diretta influenza del padre. Quest' opera non manca di una certa severa grandezza e di intensità di sentimento, ma molti le preferiranno senza dubbio dei lavori più tardi e meno ambiziosi, come la piccola Natività (890) dalle tinte smaglianti, pure da Montalcino e la S. Caterina che riceve da Cristo la corona di spine (858) appartenente al conte Placidi. Di quel seguace del Fungai, non privo di inte-

resse, *Pietro di Domenico,* noi abbiamo almeno due dipinti: una lunetta con una Pietà, molto severa e caratteristica, ascritta alla « Scuola del Pacchiarotto », da Grosseto, ed una Madonna con Santi (29) elencata come « Scuola di Neroccio » dal Seminario di S. Francesco. *Andrea di Niccolò* è ben rappresentato da quella che può veramente considerarsi come la migliore sua opera esistente, e cioè da un grande ed interessante quadro di altare (940), contenente parecchie graziose figure, da S. Martino a Sarteano. Un tardo dipinto del pittore è uno stendardo eseguito sotto l'influenza del Fungai, dalla chiesa dell'Istrice. Meno accurata nell'esecuzione, ma pure non spoglia di un certo qual fascino, è la pala dipinta per la compagnia dei calzolai, da S. Mustiola. Attribuito, seguendo la tradizione, a quella personalità non ben definita di *Matteo Balducci,* abbiamo qui un'ampia tavola da S. Spirito, mentre le tre tavolette colle Virtù Teologali, così graziosamente decorative (73), sebbene ugualmente ascritte al Balducci, non ci persuadono di essere uscite dalla stessa mano. Dovute forse ad un maestro nato a Siena, esse più dell'opera precedente serbano i caratteri propriamente umbri. I quattro principali artisti del cinquecento, Pacchia, Beccafumi, Peruzzi e Andrea del Brescianino, sono bene, sebbene non ugualmente, rappresentati. Noi dobbiamo anzitutto congratularci coi compilatori del catalogo per aver ridato al *Pacchia,* come al suo vero autore, la grande pala coll'Ascensione di Cristo della chiesa del Carmine, attribuita con persistenza da quasi tutti i critici al Pacchiarotto. L'attribuzione al Pacchiarotto dev'esser stata cagionata da uno studio superficiale e poco attento della pittura stessa e da una ingiustificata fiducia in una tradizione relativamente moderna. Un confronto con un dipinto più antico del Pacchia qui esposto, coll'Incoronazione della Vergine, da S. Spirito, basta per stabilire senz'altro la comune parentela delle due opere. Un'interessante, sebbene poco nota pittura del maestro, l'Annunciazione, dalla Collegiata di Sarteano, di poco posteriore alla tavola di S. Spirito, richiama alla mente come l'artista trattasse altra volta lo stesso soggetto nell'oratorio di S. Bernardino. *Beccafumi* ha qui, non solo il famoso suo S. Michele, dal Carmine, ma parecchie altre più piccole rappresentazioni della S. Famiglia. Di queste, la più attraente è senza dubbio il tondo (2520) dal colorito smagliante, di proprietà del cav. Marri-Mignanelli. Di *Baldassare Peruzzi* un'opera sola, la classica Madonna da S. Ansano in Dofana, prodotto caratteristico e pressochè ignorato degli ultimi anni del maestro. Noi vorremmo dare al *Brescianino* la raffaellesca Madonna col Putto (2508), un po' indurita da troppa vernice, appartenente alla famiglia Ugurgieri.

Brescianino - Madonna col Putto - Prop. F.lli Ugurgieri *Fot. Burton.*

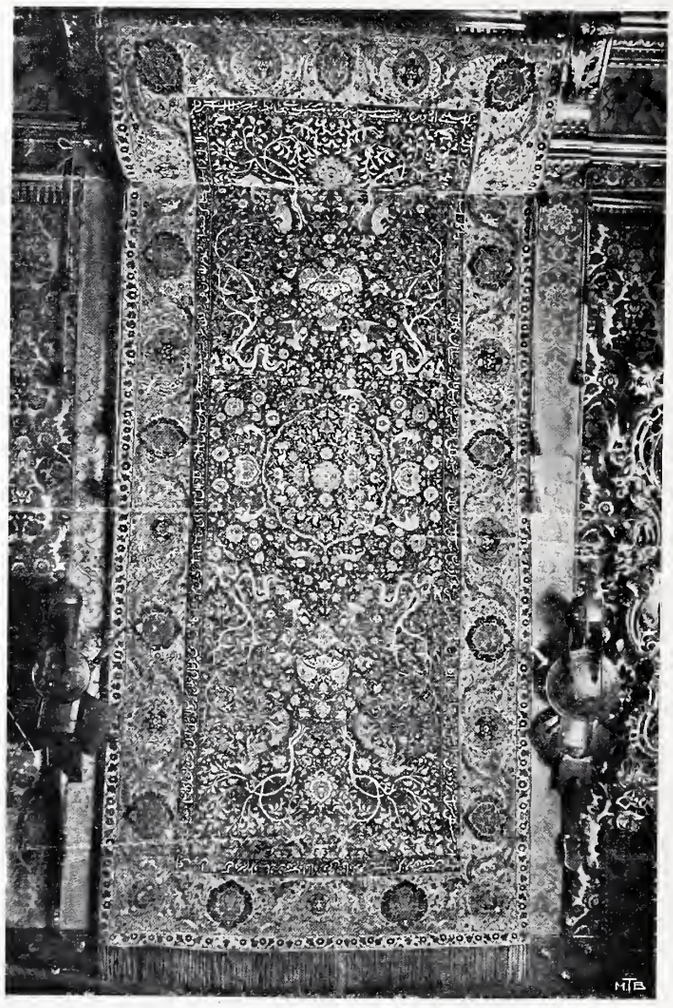
Siccome era da aspettarsi, alcune pitture di estraneo lignaggio riuscirono a penetrare nella Mostra della scuola senese. Fra le altre, un polittico (5) molto *Gaddesco,* proprietà del sig. Galli Dunn: una piacevole Madonna della scuola del Pintoricchio (75) e molto prossima al maestro stesso, prestata dal sig. Loeser, ed un delizioso tondo (192) da Sinalunga, attribuito a Neri de' Bicci, ma evidentemente di quel versatile e spesso attraente artista che fu *Pier Francesco Fiorentino.* Riguardo al Sodoma, oltre la ben nota S. Famiglia con S. Leonardo e la rifatta Madonna dalla Galleria dello Spedale, vi è poco qui che possa accrescere la fama del maestro. Fatta eccezione per uno stendardo da Montalcino, assai guasto, ma eseguito con molta vigorìa, non abbiamo nulla da dire intorno alle molte opere dei seguaci dell'artista riunite nella mostra. E per le pitture del cinquecento più inoltrato esse non entrano nel campo delle nostre ricerche.

F. Mason-Perkins.

Nota. Rammentiamo che la riproduzione delle fotografie Burton, fatte espressamente per la *Rassegna,* è interdetta.

Alcune note
sul più bel tappeto persiano in Italia

Milano, in cui quasi tutti i rami dell'arte italiana sono degnamente rappresentati, può vantarsi di possedere anche una delle più superbe creazioni di quell'arte antichissima dei tappeti, che fu una specialità orientale. Difatti il nobile esemplare del Museo Poldi-Pezzoli, perfettamente conservato, mostra quale altissimo grado di perfezione quest'arte avesse raggiunto. In un'epoca remota i Saraceni introdussero nell'Occidente i famosi tappeti di Bagdad,



Tappeto persiano del Museo Poldi-Pezzoli di Milano.

e per mezzo di questi l'Europa ebbe allora i primi sentori delle leggende, della poesia e del misticismo religioso propri alla coltura orientale.

Senza pretendere di essere uno specialista esperimentato nelle questioni tecniche dei tessuti fatti in Oriente, lo scrittore di queste note spera solo di attirare l'attenzione di persone più di lui competenti, su questo magnifico testimone della civiltà persiana.

Per la rara eleganza del disegno, la freschezza e la ricchezza dei colori, la straordinaria finezza della decorazione e la eccezionale sua conservazione, questo capolavoro può, per quanto a noi consta, cedere il passo in Europa soltanto al dono arci-famoso di Pietro il Grande all'Imperatore d'Austria, ora preziosamente conservato nel Palazzo di Schönbrunn ed all'*Arbedil,* che venne recentemente acquistato ad un prezzo mai inteso sin qui pel *South Kensington Museum* a Londra. Quest'ultimo tappeto è ben degno della erudita monografia con illustrazioni a colori, che fu pubblicata pei conoscitori dall'eminente perito Mr. Stattens di Londra.

Il nostro esemplare al Poldi-Pezzoli, dove trovasi in posizione poco favorevole per luce ed assolutamente inadeguata alle sue dimensioni ed alla sua importanza, essendo foderato di seta sino all'orlo ed inchiodato alla parete, non si può contarne i punti, nè misurarlo, ma tuttavia la meravigliosa finezza del tessuto ci appare al solo guardarlo. Come si vede dalla illustrazione che ne diamo, il disegno generale è di somma eleganza: il fondo centrale di una ricca tinta cremisì; l'orlo di azzurro carico reca intessuta in oro una iscrizione (in lode della bellezza del tappeto, per quanto mi venne detto) intrecciata con arabeschi formati da fiori variopinti in alto rilievo. Su un secondo orlo di color verde pallido, stanno 26 medaglioni ora rossi ora rosa alternatamente, uniti da disegni in argento o di quella tinta che si suole chiamare giallo imperiale chinese. Cinque grandi *cartouches* nel centro richiamano l'azzurro dell'orlo; su otto alberi della Vita stanno scimmie e pappagalli, leoni rincorrono antilopi e gazzelle, serpi strisciano fra i fiori, pantere e tigri si azzuffano, mentre quattro *Urì* alate, in arcaiche acconciature, sembrano presiedere a questa specie di Paradiso terrestre.

Nel libro *Tappeti Orientali* di K. Mumford, pubblicato di recente con grande lusso e perfezione da Sampson & F., di Londra, si legge la seguente interessante notizia sul significato simbolico di quegli animali decorativi. Le figure del leone col cervo, o del leopardo coll'antilope, che si vedono così sovente riunite nel campo centrale dei tappeti persiani, risalgono alla più remota antichità.

È varia l'opinione degli studiosi circa alla loro precisa derivazione: mentre si vuole siano stati importati dalla China nelle cui vecchie religioni immagini similari avevano un significato ben definito, delle figure pure simili si trovano anche nei giganteschi basso-rilievi che adornano i porticati di pietra nelle rovine di Persepoli. Cosicchè, se davvero ebbero origine nella China, l'importazione in Persia ed il connubio col simbolismo persiano deve aver avuto luogo in un'epoca assai remota.

Astraendo ora dalla questione delle origini, gli orientalisti sono generalmente d'accordo nell'ammettere che le figurazioni dei felini rappresentano *la luce del giorno,* mentre i cervi, le antilopi o qualsiasi altro ramo di quella specie simboleggiano l'oscurità.

Invariabilmente il leone azzanna il cervo e viene considerato come una rappresentazione figurativa della vittoria o della gloria.

E nel conchiudere queste mie modeste ed affrettate note, aggiungerò che non ho osservato alcuna indicazione della *Swastika,* quel simbolo preistorico della fortuna, quel segno misterioso con-

tro il mal occhio che, specialmente nei tappeti, si trova sempre in Europa, in Asia e persino, senza che se ne possa spiegare la ragione, nel Yucatan.

RALPH CURTIS.

All'interessante articolo del nostro amico Curtis ci è riuscito poter aggiungere, tradotta, l'iscrizione che si legge internamente alla bordura del preziosissimo tappeto. Dobbiamo questa traduzione (per cortese intermediario di Tigrane Pacha) a Jacoub Artin Pacha, sottosegretario di Stato all'Istruzione Pubblica al Cairo.

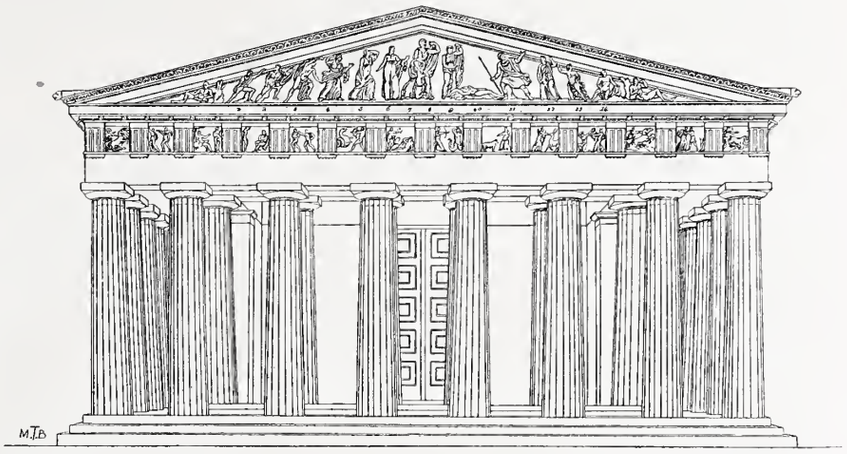
1. Beato il tappeto che in una società geniale è divenuto l'ombra sotto i passi dello Scià.
2. Egli s'è sagrificato sulla sua via come il sole e si è offerto sotto i suoi passi come una bianca lanugine.
3. Questo non è un tappeto, è una rosa bianca: è un parato che somiglia agli occhi delle vere Urì.
4. È un giardino ripieno di gigli rossi e di rose ed ecco perchè gli usignuoli ne hanno fatto il loro albergo.
5. I disegni dei suoi intrecci si rigirano e fanno scorrere delle cascate d'acqua da tutte le parti.
6. La via che si segue conduce alla fonte di giovinezza: i disegni delle fiere gli danno vita.
7. Meglio che le gote delle Dee egli somiglia alla rosa: un'ajuola di rose si vergogna al vederlo.
8. In confronto delle sue rose il giardino di rose non è che un giardino di spine. La forma del suo viso è seducente come la luna.
9. La foglia che somiglia alla palpebra del suo occhio non vede i suoi *accroche-cœurs* senza raccoglierli.
10. Non si vede in alcuna parte uno sbaglio contro l'estetica: da ogni lato i gigli rossi sono in vita.
11. Giardino di gigli rossi come le labbra di fuoco del Paradiso non teme nè la porta, nè la strada, nè la pioggia, nè il vento autunnale.
12. Quando la rosa gialla si mostra!
13. Nessuno ha mai visto la luna vicino al sole? (Vince in splendore la luna, come il sole vince ogni splendore).
14. Hanno filato la sua trama col filo dell'anima: l'hanno filata per il Dario del mondo. (Vale a dire pel Re conquistatore ecc.).
15. O aquila regale leva le mani e fa una preghiera chè qui finisce l'arte! (L'arte non può far nulla di meglio: è l'espressa persuasione dell'artista che nessuno farà più un tappeto simile).
16. O Dio questa nuova rosa pura d'ogni errore è il prodotto dell'orto della speranza!
17. Fa che sia un tappeto sotto i piedi del Dario dell'Universo come tenero fiore del suo giardino! E così sia, amen.

Da questa enfatica leggenda si rileva: che il tappeto venne creato per un potente Scià: che l'artista il quale ne spiega i simboli era convinto — nè si potrebbe tacciarlo di troppa immodestia — d'aver fatto una gran bella cosa: ed infine che se una traduzione è un chiaro di luna impagliato, secondo l'espressione di Heine, questa, ch'è la traduzione d'una traduzione francese, ha bisogno dell'indulgenza di tutti quelli che non conoscono il persiano del cinquecento!

Il M.

La disposizione dei Niobidi
nella Villa Medici a Roma

Gli odierni archeologi, scartando ormai l'ipotesi che le famose statue greche componenti il gruppo dei Niobidi decorassero il frontone di un tempio (1), inclinano ad ammettere ch'esse fossero collocate a gruppo in un tumulo, ovvero ad ornamento di una vasca di giardino. Questa supposizione, che a noi sembra la più attendibile e nel contempo la più artistica, prevalse altresì nel secolo XVII, come ce ne fa testimonianza un disegno di *Stefano della Bella* conservato nella raccolta degli Uffizi (fig. A), che ci offre esatto ricordo del come le dette statue si trovavano collocate nel giardino della Villa Medici a Roma allorchè vennero acquistate dal cardinale Giovanni De' Medici. Della detta disposizione abbiamo inoltre la conferma nella stampa di Francesco Perrier (fig. B) pubblicata dal Montfaucon (vol. I, pag. 107) nella sua erudita illustrazione.



Ricostruzione dell'arch. Cockerell.

Niobidi esistenti nella R. Galleria degli Uffizi - Ricostruzione del prof. Welcker.

Da questi preziosi ricordi possiamo constatare come il geniale raggruppamento dei Niobidi attorno alla figura principale della Niobe, oltre presentare un insieme più artistico e conveniente al tragico fatto che l'insigne scultore greco volle rappresentare, permettesse altresì di poter rendersi conto delle peculiari bellezze d'ogni singola statua. All'inverso, è facile immaginare che se le dette statue fossero collocate, come appunto avrebbero ideato il Cockerell ed il Welcker,

(1) Tale fu l'opinione dell'architetto inglese C. ROBERTO COCKERELL, il quale nel 1816, a sostegno della sua congettura, fece un disegno — esposto fin da quell'anno nella sala della Niobe negli Uffizi — rappresentante un grandioso tempio greco sul cui frontone egli dispose abbastanza ingegnosamente le 14 statue dei Niobidi che furono trovate insieme nella fortunata escavazione avvenuta in Roma nel 1583, nei pressi di Porta S. Paolo. Della stessa opinione fu pure il prof. WELCKER il quale pubblicava un'incisione a contorno raffigurante il frontone di un tempio, avendo però l'avvertenza di disporre le statue dei Niobidi, ch'egli porta al n. di 16, su dei rialzi di terreno, onde fossero visibili dal basso.

sul frontone di un tempio ad un'altezza non indifferente, data la grandiosità dell'edificio, esse sarebbero rimaste in gran parte nascoste alla vista dello spettatore, anche per l'aggetto della cornice e qualcuna, come il Niobida morente, affatto invisibile! Ora, come può supporsi che un così valente artefice facesse opere tanto squisitamente condotte

Fig. *B* - Uffizi - n. 10094, stampe sciolte.

anche nei più minuti particolari, sapendo che non si sarebbero potute vedere?

Tanto nel disegno del Della Bella quanto nella incisione del Perrier, le cui riproduzioni sono state recentemente esposte nella sala della Niobe, troviamo fra le 14 statue un cavallo impennato — quello stesso che si ammira nel 2.° vestibolo della R. Galleria degli Uffizi; — tale circostanza accrediterebbe la vecchia tradizione che

Fig. *A* - Uffizi - Disegno di Stefano della Bella, n. 14810 in cartelli.

codesta pregevole scoltura greca facesse parte integrante del gruppo dei Niobidi che formano uno dei più cospicui ornamenti della detta Galleria. P. N. Ferri.

Orléans. — Disastro nella Cattedrale.

La volta della Cattedrale costrutta nel secolo XIII e restaurata verso l'anno 1600, si è abbattuta sull'altare maggiore spezzando ogni cosa, crocifissi, candelabri, lampadari, marmi, ecc. Da tempo le condizioni di questa volta preoccupavano l'autorità ma essa (tal quale come in Italia) aveva sempre procrastinato i restauri per non incorrere in una spesa la quale ne sarà certamente molto maggiore. Saggezza e previdenza della burocrazia!

Scoperte e primizie artistiche

Un altro quadro del Sassetta.

Poichè il Sassetta continua a tener desta l'attenzione e l'interesse di tutti gli amatori dell'arte Senese, vorrei aggiungere alla lista delle opere di lui nuovamente scoperte, pubblicata dalla *Rassegna,* un'altra pittura graziosamente decorativa di questo maestro affascinante, ch'io ebbi la fortuna di trovare poco tempo fa nella piccola chiesa dell'antico castello di Basciano presso Siena. Sebbene messo nell'inventario come opera di Giovanni di Paolo, non è possibile il dubbio circa la vera paternità di questa pittura. Si tratta di una evidente e caratteristica creazione del Sassetta nel suo periodo di mezzo e va classificata fra quelle opere dell'artista, come la piccola Adorazione dei Magi della Galleria Saracini in Siena e la bella pala in S. Domenico di Cortona. L'unita illustrazione, fatta appositamente per la *Rassegna* ed ora pubblicata per la prima volta, mi dispensa di farne qua la descrizione. L'attitudine della Vergine e l'intera composizione non è nuova nel Sassetta, che la prediligeva, e fu di frequente copiata dai suoi seguaci, come Sano di Pietro e più specialmente Giovanni di Paolo. La Madonna, in veste rossa e oro, con un mantello azzurro scuro, sta seduta sopra un ricco cuscino ricamato pure rosso e oro. Il bambino Gesù, come di solito, nudo. L'effetto generale è rialzato dal ricco fondo dorato e dal pavimento a scacchiera, colle sue formelle nere, rosse ed oro. Sebbene il tempo abbia scurito le carni, ed in modo particolare quelle del Putto, si scorge ch'esse furono trattate colla squisita delicatezza e colla cura propria del maestro. Richiamerei poi l'attenzione dei conoscitori sui capelli della Vergine fatti in modo eccellente, e sulle aureole lavorate con tanta finezza da renderle degne di nota. Delle abrasioni, specialmente visibili nelle teste delle due figure danneggiarono assai questa tavola, di modeste proporzioni, misurando essa 70 per 53 centimetri. F. Mason-Perkins.

Cozzarelli.

Nella Chiesa di S. Chiara a Monte Sansavino trovansi due tavole, le quali, per quanto mi consta, passarono fino ad oggi inosservate. Ognuna di queste contiene due figure di Santi — graziosissimi lavori decorativi del Cozzarelli — che si avvicinano molto al suo maestro, Matteo di Giovanni.

Tre altri dipinti dello stesso artista si conservano nella collezione del Marchese Bonaventura Chigi Zondadari a Siena; rappresentano le tre eroine: Hippo, Camilla e Lucrezia, — opere anche queste decorative pel colorito e leggiadre pel concetto.

Madonna del Sassetta nella Chiesa del Castello - Basciano (Siena) *Fot. Burton.*

Altre pitture del Cozzarelli, che generalmente figurano sotto il nome di Matteo, sono: una Madonna con due Angeli, nel Museo di Belle Arti a Boston (Stati Uniti), due Santi (N. 13 e 14) ed una Virtù (N. 81) ad Altenburg, e finalmente una Madonna che adora il Bambino nella *Christ Church Gallery* ad Oxford.

Neroccio.

A Parigi notai due dipinti, finora quasi ignoti, di questo artista. L'uno, un Cristo morto, che fa parte della interessante collezione di M. Georges Chalandon, e l'altro, una Madonna con due Santi, appartenente a M. Raymond Koechlin.

Cavazzola.

Nella casa di Mr. W. A. Leatham, Miserden Park, Cirencester (Inghilterra), vi è una Santa che fa il riscontro a quella attribuita nel Museo Poldi al Longhi. Entrambi questi dipinti mi sembrano opera del pittore veronese Cavazzola.

Gentile da Fabriano.

Lo stesso Mr. W. A. Leatham possiede anche un bellissimo busto di Adolescente coll'iscrizione: « *Gentilis de Fabriano pinsit* ». Il giovane è rappresentato di faccia e porta un berretto rosso, un abito con maniche verdi ed appoggia la mano sinistra su di un parapetto. I capelli e la bella ghirlanda di frutta e fiori sono eseguiti in modo degno del Crivelli. Il tutto costituisce un lavoro magnifico e molto importante.

Puligo.

A Mr. Leatham appartiene anche un profilo di giovane donna dalla veste smagliante e con fantastica acconciatura del capo, opera del Puligo. Di questo prolifico pittore altre teste si trovano nel Castello di Alnwick (giovane) — a Bowood, residenza del marchese di Lansdowne (giovane) — negli Uffizii (N. 1169, giovane) — a Londra, di proprietà di Mr. Charles Butler (dama raffigurante la Maddalena) — nel Museo di Napoli (giovane donna) — nell'Accademia di Torino (busto della Maddalena) ed altrove.

Cariani.

Bellissima, ma poco conosciuta, è la collezione di Sir Audley D. Neeth a Grittleton, Chippenham, Wiltshire (Inghilterra). Sebbene sia forse più ricca in pitture appartenenti alle Scuole Inglesi, Fiamminghe e Spagnuole, questa raccolta contiene anche alcuni interessanti dipinti di autori italiani e fra questi, un bellissimo ritratto di donna del Cariani che rappresenta Giuditta con al fianco una vecchia megera recante la testa di Oloferne. Vigoroso e quasi brutale nell'atto, questo dipinto si avvicina in modo singolare a Sebastiano del Piombo. Altre opere del Cariani vennero a mia conoscenza dopo l'ultima edizione del mio libro *Venetian Painters*, e cioè: un ritratto di un Uomo con spada, nella Galleria Tadini a Lovere — una piccola Madonna e Santi al Poldi-Pezzoli — il ritratto di Clemente VII a Napoli — la Sacra Famiglia, con S. Sebastiano, a Ravenna — ed una Madonna con S. Francesco e donatore nella Chiesa di S. Francesco a Rovigo. A Detroit, Michigan, trovasi un doppio ritratto, molto somigliante a quello del Cariani al Louvre, attribuito a Gentile Bellini. In Inghilterra, il duca di Northumberland possiede il ritratto di una fanciulla con un cane e Mr. Vernon Watney un busto della Maddalena. A Parigi, una testa di donna di M. Léon Bonnat ed un busto di guerriero appartenente a M. Henri Hengel. A Stuttgart, (N. 27) un piccolo Tobia coll'Angelo parmi debbasi ascrivere al Cariani.

Tiziano?

Fra i quadri italiani a Grittleton trovasi una Venere sdraiata su di un letto cosparso di fiori, mentre, nel fondo, alcune ancelle guardano dalla finestra. La testa è un ritratto. Il dipinto, nella sua fattura, è così affine al Tiziano, da render difficile il contestare la tradizione che lo ascrive al maestro, tuttavia a me sembrò più prudente di qualificarlo come una buona opera di scuola, in attesa che altri faccia uno studio esauriente dei seguaci del Tiziano, così da distinguere un imitatore dall'altro.

Pierino del Vaga.

Sir Audley Neeld possiede una deliziosa piccola « Carità » attribuita a Raffaello, che è una delle opere più simpatiche di Pierino del Vaga. B. Berenson.

Bibliografia

= Coi tipi di Merrill & Baker di New-York, **John Lafarge** e **August F. Jacacci** pubblicheranno un'opera, americanamente sontuosa, sulle raccolte private in America. Basti, per giustificare quell'aggettivo, dire che essa si comporrà di 16 volumi in-folio, di 4 a 500 pagine di testo, con 50 o 60 fotoincisioni. La carta, la stampa, le illustrazioni saranno le migliori e le più perfette, così da sorpassare in bellezza tutto quanto è stato fatto sinora in questo genere. Riguardo al testo, esso si comporrà per la maggior parte di articoli dovuti ai più noti critici della pittura: per raccoglierli, per ottenere giudizî e pareri sui dipinti da illustrare, Mr. Carl Snyder venne appositamente in Europa e fu anche in Italia. Difatti noi troviamo fra i collaboratori i nomi di Corrado Ricci, Frizzoni, Supino, Venturi.

Mentre questo ci fa sperare che l'opera riesca non solo bella ma buona, temiamo però che la magnificenza dell'edizione renda le 121 copie che si metteranno in vendita accessibili soltanto ai miliardari americani.

= *L'Arte,* Fasc. VI-VIII. **Adolfo Venturi** tratta della « Scultura Senese nel Trecento » da Nicola Pisano ch'ei chiama d'Apulia e Giovanni Pisano che ne fu il fondatore a Goro di Gregorio, Gano, ad Angelo e Pietro d'Assisi, e ne descrive le opere. — **Henry Bouchot** ha un articolo sulla esposizione dei *Primitivi* francesi ed i suoi risultati, di cui il più importante si è quello di aver agitato le idee intorno agli inizi dell'arte pittorica in Francia. — **Carlo Cipolla** raccoglie « Notizie e Documenti sulla storia della Basilica di S. Colombano di Bobbio » e ci dà una descrizione dei principali monumenti in essa contenuti. — **Gustavo Frizzoni** passa in rassegna « L'esposizione d'arte Senese al Burlington Club ». — **Enrico Brunelli** enumera le opere più importanti di « Antonello de Saliba » messinese e cognato del grande Antonello, tanto in Sicilia che fuori dell'isola, ascrivendogli un busto di S. Sebastiano e una Madonna nel museo di Berlino, nonchè un'altra Madonna in trono nella Pinacoteca di

Spoleto. Notiamo nella *Miscellanea* un lungo articolo di **P. Bertoni** e **E. Vicini** su Serafino Serafini, pittore modenese, «Un'altra S. Orsola del Moretto a Milano (Museo)» di **G. Frizzoni,** « Un quadro del museo di Verona » di **A. Venturi,** che vuol riconoscere in un Crocifisso una forma dell'arte di Domenico Veneziano, e finalmente « Le opere di Giovanni di Paolo nelle collezioni Romane » di **Pietro Toesca,** che ascrive al pittore senese alcune tavolette della Biblioteca Vaticana ed una Natività di Maria nella Galleria Doria, molto affine al Sassetta. — Non dimentichiamo che **A. Venturi** illustra una Madonna di Simone Martini nella Galleria Borghese e un San Sebastiano acquistato per la Galleria Nazionale (Corsini), che egli attribuisce a Melozzo di Forlì.

= *Arte e burocrazia,* **F. Bargagli Petrucci.** Abbiamo ricevuto un opuscolo « Arte e burocrazia » e lo abbiamo letto con molto interesse perchè, nella sua forma giocosa e sarcastica, l'autore, F. Bargagli Petrucci, dice delle dure verità sull' argomento così trito e così triste della conservazione dei monumenti nel nostro paese. « Che in Italia non sappiamo custodire le opere d'arte ed i monumenti » è, come asserisce l'A. in prima pagina, una « verità incontrastabile » ed i campanili che rovinano, le chiese che minacciano di cadere, gli oggetti che scompaiono e si scoprono poi all'estero, la avvalorano giornalmente. A proposito dei furti che si seguono e si rassomigliano, l'Autorità si stringe nelle spalle e risponde che non può mettere un carabiniere o una guardia di questura a custodia di ogni cappella, di ogni oratorio. E noi, gente ragionevole, facilmente contentabile, non chiediamo tanto da babbo Governo: chiediamo solo che esso, e per lui i suoi uffici regionali, posseggano almeno l'elenco delle opere d'arte di valore e che di tempo in tempo qualcuno del personale si degni di constatare se ancora esistono o se già hanno preso il volo. Non sarebbe poi un gran male se i reverendi parroci tenessero con un po' più di riguardo delle cose che i signori ladri mostrano di apprezzare assai meglio di loro. Or saranno due anni, mentre viaggiavo per quell'adorabile paese delle Marche, una mattina capitai in un piccolo borgo appollaiato su un colle, dove sapevo doversi trovare dei dipinti di un interessante pittore locale. Uno era nella chiesa e l'altro in casa del pievano che lo conservava coi ferravecchi in un armadio, dal quale la serva lo ritrasse per mostrarlo. Per salvarlo dai tarli che lo rodevano ebbi poi l'idea, piuttosto ingenua lo confesso, di scrivere, previo permesso del R. Ministero della P. I., offrendo di acquistare la tavoletta per farne dono ad un museo dello Stato. N'ebbi una risposta sdegnosa sottoscritta da tutta la fabbriceria che respingeva come un insulto l'offerta di chi osava cacciare il naso negli armadi di Don . . . Ma tiriamo innanzi coll'esame dell'opuscolo, dove leggo nel capitolo: *I sarcofagi burocratici:* « La soppressione degli ordini religiosi e la laicizzazione del sapere non ammazzarono nè un frate, nè una monaca sola, ma sdirenarono l'arte e la mandarono all'ospedale » Verissimo e chi non ci crede vada a vedere uno dei tanti conventi soppressi che i frati bianchi o neri conservavano e riparavano con cura ed intelletto. Vada per esempio a Monte Oliveto Maggiore e vi troverà quattro disgraziati religiosi (in quattro non possono attentare alla sicurezza dello Stato) che si godono il lauto stipendio di una lira al giorno ed a cui il Governo lesina i fondi per le più urgenti riparazioni, come quella dei tetti. E dove andarono gli abitanti del magnifico cenobio? Forse all'estero? Ohibò, a Settignano, dove si costrussero un altro monastero di proporzioni ridotte. E volete un esempio della logica che presiede alle cose nostre? Nessuno ignora come vicino a Padova sorgesse l'antico grandioso convento di Praglia. Naturalmente i frati vennero scacciati, il venerabile edificio barbaramente trattato, infrante le scale, divelti i serramenti dalle finestre, insozzate le mura, il bel coro scolpito, prodigio dell'arte dell'intaglio, fatto in vari pezzi per occupare meno posto! Immaginatevi dunque con quanto piacere io leggessi ora nell'*Arte* che il Governo si era deciso ad affidare tutto l'edificio agli stessi frati che già avevano riacquistati i beni tolti loro! — Ciò che il Petrucci narra della farmacia di Monte Oliveto, abbattuta per non consolidarla, mi richiama alla mente un insigne monumento esposto a gravissimo pericolo. È questa la cattedrale di Pienza, fatta edificare da Pio II al Rossellino sopra un terreno pur troppo instabile, tanto instabile che, malgrado si sieno sostituite alle vôlte in pietra degli impalcati di legno, chiuse le bellissime finestre gotiche, legate le mura con chiavi di ferro, la chiesa, ed in questa specialmente l'abside, minaccia rovina. Al Dicastero della P. I. non ignorano che in un tempo più o meno prossimo lo sfacelo avverrà, ma i lavori da intraprendersi sono troppo costosi ed è meglio lasciare che le cose subiscano il loro fato.

Riguardo a quanto l'autore dell'opuscolo dice della somma ridicolmente esigua fissata per la conservazione dei monumenti, io sottoscrivo a tutte le sue considerazioni: riguardo agli scavi però trovo che, se si vogliono serbare in Italia i tesori che il suolo gelosamente custodisce, e non si vogliono o non si possono spendere i denari necessari per le escavazioni, converrebbe proibirle addirittura. Col presente sistema di anarchia, la roba va all'estero o, peggio ancora, viene guastata da vandali ignoranti, come quelli che spezzano una statua di bronzo per venderne la testa, più facilmente trafugabile, o come l'on. De Prisco che tagliò le pareti della casa romana da lui scoperta per asportarne gli affreschi, e distrusse così un edificio a due piani unico nel suo genere. Vorrei che il rimedio proposto dal Petrucci, di abolire tutti gli uffici governativi ed affidare ai privati l'incarico di vegliare alla tutela dei nostri monumenti mi convincesse al pari delle altre affermazioni contenute nel suo opuscolo. Sì, è vero, Mecenate non era una collettività anonima, e mecenati vissero in Italia anche dopo, da Federigo II, ai Papi, agli Scaligeri, ai Polentani, agli Estensi, ai Medici, ma i tempi sono mutati; in basso rugge il socialismo ed in alto non pare si preocupino di perpetuare le tradizioni artistiche dei Principi, che intesero quale elemento di civiltà fosse l'arte, e di quale gloria circondasse il loro nome. G. C.

= *Rivista d'Arte N. 8-9,* **I. B. Supino** lamenta giustamente che il Ministero della Guerra voglia mettere in vendita «il castello di Prato», in un articolo in cui discute e confuta la tesi del Berteaux che lo dice costrutto da Nicolò Pisano. — **P. Bacci** pubblica «alcuni documenti relativi alla tavola della Trinità», ora nella Galleria Nazionale di Londra (in parte) opera del Pesellindo e di Fra Filippo Lippi. — **G. Petrini** scrive intorno ad un « polittico attribuito a Luca Tomè che si conserva a Rieti ». — Finalmente di **F. Pintor** « Nuovi documenti celliniani » e di **G. Mancini** un'allogazione di dipinti in Lucignano al Signorelli.

= **Burlington Magazine,** Agosto. Notiamo in questo fascicolo: **C. J. Holmes** illustra un ritratto del padre di Albert Dürer, acquistato dalla National Gallery e che l'autore sostiene essere opera di Albert Dürer, che lo avrebbe eseguito nel 1497. **Oswald Sirén** scrive intorno « alle pitture Italiane in Svezia » e menziona una Madonna col Putto di Lorenzo Monaco, un'altra di Scuola Senese, un'Adorazione dei Magi pure Senese, un ritratto evidentemente Toscano, un Cristo nel Getsemani che l'A. attribuisce al Bianchi Ferrari e una Madonna col Bambino. — Settembre: **L. Gast** e prof. **V. Dobschütz** scrivono alcune « Note sulle pitture nelle collezioni reali » e trattano dei così detti ritratti di Cristo. — **F. M. Perkins** ha una rassegna della Mostra d'Arte antica a Siena. — Troviamo fra gli altri riprodotti due quadri rappresentanti S. Cristoforo e S. Sebastiano, di scuola Lombarda o Veneta e un busto di guerriero molto giorgionesco che R. Fry attribuisce al Basaiti.

= *Gazette des Beaux Arts,* Agosto. **Prosper Dobec:** Il ritrattista Aved e Chardin ritrattista. — **Henry Cochin:** A proposito di alcuni quadri impressionisti. — **G. Lafenestre:** L'esposizione dei primitivi francesi. — **Marquet de Vasselot:** Due smalti di Jean Fouquet. — **P. Vitrey:** La scoltura all'esposizione dei primitivi francesi. — **André Chaumiex:** I *Salons* del 1904.

= *Gazette des Beaux Arts,* Settembre. **Louise Pillion:** Il Portale della Cattedrale di Reims. — **Mary Logan:** L'Esposizione dell'antica arte Senese. — **P. Dobec:** Il ritrattista Aved e Chardin. — **G. Clausse:** Due rappresentazioni della peste a Roma. — **Zimmermann:** Un mazzo in porcellana di Vincennes nella R. Collezione di Dresda. — **J. Leclerq, J. W. Turner, L. Brieger, Wasservogel:** Corrispondenza dalla Germania.

= **Peleo Bacci**, continuando le sue ricerche artistiche col solito acume sull'arte pistoiese, ci offre ora uno studio sullo *Scalabrino e altri pittori pistoiesi del XVI secolo.* In esso determina bene la differenza che passa fra lo Scalabrino senese (Michelangelo Anselmi scolaro del Correggio) e lo Scalabrino pistoiese (Giovanni Battista di Piero di Stefano Volponi).

= **Odoardo Hillyer Giglioli** ha pubblicato, coi tipi di F. Lumachi di Firenze, un bel libro su Pistoia, ricco di illustrazioni e di notizie bibliografiche, non già coll'intento di fare una guida di quella città ma, come dice A. Chiappelli nella prefazione, un'opera di orientazione per chi vuole studiarne i monumenti. Nè questi fanno certo difetto a Pistoia, che abbonda di chiese interessanti, di scolture e di affreschi che il Giglioli passa in attenta disamina, perchè fin'ora erano stati alquanto trascurati anche da coloro i quali, italiani o stranieri, più si occuparono dei nostri centri artistici. Noi crediamo dunque che il libro del Giglioli, il quale dà prova di una profonda conoscenza, non solo di quanto descrive, ma di tutto ciò che, in fatto di pubblicazioni antecedenti, si riferisce a Pistoia, riempia una lacuna e risponda ad un bisogno. È poi un vero piacere il vedere come quei luoghi e quelle opere, che sinora sembravano trovare sopratutto negli studiosi esteri degli illustratori, sieno ora studiate ed illustrate con amore e intelletto da colti giovani italiani.

= **Gaudenzio Ferrari,** by Ethel Halsey. London, G. Bell and Sons, 1904.

Questo è l'ultimo volume pubblicato della oramai ben nota serie dei « Grandi Maestri in Pittura e Scoltura » edito dalla casa Bell ed è, crediamo, la prima monografia che appare in lingua straniera su questo autore, per molte ragioni il più grande fra i tardi pittori lombardi. Il genio di Gaudenzio, come ben dice l'autrice, è noto ad un numero di persone relativamente ristretto, anche fra coloro che si professano ammiratori dell'Arte Italiana e ciò sopratutto perchè le sue opere migliori e più caratteristiche si trovano all'infuori della solita via battuta dai *touristes* e non si possono conoscere e studiare che nelle più piccole e meno frequentate città della Lombardia settentrionale. Quelli fra i suoi lavori che si trovano a Milano e sui quali il viaggiatore suol basare il suo giudizio sulla capacità di Gaudenzio, non sono in alcun modo le migliori, nè le più importanti opere sue, mentre, anche negli altri grandi centri d'Italia e d'Europa, egli è ben di rado rappresentato, oppure, in tal caso, soltanto da qualche pittura isolata. Per questa e per altre ragioni meno comprensibili, le lodi e la fama giustamente dovute a Gaudenzio furono a lui tolte, per venir trasferite in modo esagerato ad altri meno grandi di lui, e più specialmente al Luini. Questo volume di Miss Halsey soddisfa dunque ad un bisogno e contribuirà indubbiamente a restituire a Gaudenzio un posto più elevato nell'opinione di molti, almeno nel pubblico Inglese ed Americano ed a farlo conoscere ad altri, pei quali fin'ora egli non è stato che un nome.

L'autrice dedica il primo capitolo del suo libro alla vita di Gaudenzio; nel secondo, tratta dell'arte sua e del suo sviluppo; negli altri capitoli passa dettagliatamente in rivista la maggior parte delle opere, cercando di porre nel loro presumibile ordine cronologico quelle fra queste che non sono appoggiate a documenti. Vi ha poi anche un breve capitolo intorno ai disegni del maestro, ed un catalogo abbastanza esteso delle sue pitture conosciute.

Non possiamo fermarci a discutere il lavoro nei suoi dettagli. Basti il dire che l'autrice si dimostra ben al corrente della letteratura che si riferisce al suo soggetto, come pure di tutti i documenti relativi a Gaudenzio. Sebbene Miss Halsey non ci dia nessuna nuova nota di critica, essa però offre ai suoi lettori una giusta nozione del genio di Ferrari e ne apprezza il valore senza cadere in quella esagerazione di entusiasmo e di lodi che ora è diventata troppo comune a molti fra gli scrittori delle moderne periodiche monografie. Qua e là soltanto si manifesta in lei una leggera tendenza a voler fare confronti stentati, come quando, per esempio, parla della *Assunzione della Vergine* di Gaudenzio a Vercelli. Quanto all'ordine cronologico nel quale pone i dipinti del Maestro, i suoi giudizi ed argomenti sono in generale assai plausibili. A parer nostro, avrebbe potuto con vantaggio dilungarsi maggiormente intorno alle opere giovanili di Gaudenzio, esaminando accuratamente i primordii ed il primitivo sviluppo dell'arte sua e così pure accentuare più marcatamente i notevoli ed interessanti mutamenti nella di lui evoluzione artistica. Miss Halsey si rivela anche leggermente immatura nello stile e nel senso delle proporzioni, per cui il suo libro acquisterebbe assai se fosse più condensato in certi punti e più elaborato in certi altri. Anche il testo non è interamente scevro di erronee asserzioni e di sbagli dovuti senza dubbio a trascuranza. Questi, per fortuna, sono pochi e senza importanza e non scemano in alcun modo i meriti del libro che, come abbiamo già detto, diventerà certamente indispensabile a molti, i quali, fatta conoscenza con Gaudenzio, desiderassero allargare ed approfondire le loro cognizioni sull'uomo e sull'artista.

Le illustrazioni, al solito, sono buone e numerose. Come frontispizio ci vien data l'eccellente foto-incisione di una delle più belle opere di Gaudenzio: *La Sacra Famiglia,* che fu un tempo nel palazzo Taverna a Milano ed ora appartiene al capitano Holford di Dorchester House a Londra.

Sebbene la scelta delle illustrazioni sia nell'insieme buona, avremmo desiderato vedere la riproduzione di uno almeno, dei suoi primi affreschi in Vercelli, come pure di alcuni esemplari della sua ultima maniera così detta *decadente.* F. M. P.

= **Antonio De Nino** ha pubblicato, coi tipi di L. Melli in Vasto, un *Sommario dei monumenti e degli oggetti d'arte,* che è un elenco descrittivo degli edifici e dei cimelii che si trovano negli Abruzzi. Il piccolo volumetto del De Nino, che si ispirò al concetto dell'obbligo che tutti abbiamo di aiutare il Governo a porre in salvo quanto rimane della preziosa suppellettile artistica, e perciò di dare la maggiore notorietà agli oggetti d'arte, è davvero utilissimo. Noi non possiamo che lodare il De Nino ed augurarci che, o per mezzo di privati cultori dei patrî tesori o del Governo, in ogni Provincia sieno minutamente elencate e descritte le opere degne di essere conservate. Il Governo poi dovrà vigilare con ripetute visite di persone da esso incaricate, affinchè quelle si conservino degnamente e non si *smarriscano* col tempo.

= **Gerard Kühtmann** di Dresda ha pubblicato il primo volume di un'opera irta di cifre sull'*Aufbau der form beim naturlichen Werden und Künstlerischen Schaffen.*

= Abbiamo ricevuto il primo fascicolo della *Rassegna Numismatica* diretta da **F. Lenzi,** la quale esce bimestralmente in Orbetello. La Direzione espone il fine propostosi e cioè offrire ai numerosi amatori e collezionisti di monete e medaglie italiane un periodico a prezzo assai modesto (6 lire annue) in cui possano trovare tutte le notizie che maggiormente li interessano. Sebbene alcuni, come il competentissimo Comm. Gnecchi, sembrino dubitare della opportunità di una nuova pubblicazione in aggiunta alle altre esistenti, noi non possiamo che rallegrarci di tutto quanto dimostra un risveglio nella attività artistica e scientifica del nostro Paese. Auguriamo dunque alla *Rassegna di Numismatica,* che conta fra i suoi collaboratori uomini valenti quali il Gnecchi, l'Ambrosoli, ecc., un lieto e proficuo avvenire.

Roma. — Il catalogo degli oggetti d'arte.

È stato pubblicato, a cura del ministero della pubblica istruzione, il catalogo degli oggetti di sommo pregio per la storia e per l'arte appartenenti ai privati: e ciò ai fini della legge del 1902 sulla convenzione dei monumenti ed oggetti d'arte.

Il catalogo, fatto per tutta Italia, registra soltanto gli oggetti di suprema importanza, i quali, perciò, non ammontano a duecento.

Per Roma sono stati catalogati una sessantina di oggetti, fra pitture e scolture, di cui la metà appartiene al primo figlio nascituro di Giovanni Torlonia.

Degli altri oggetti sono notevoli i frammenti dell'*Ara Pacis* di proprietà dell'Accademia di Francia, i bronzi provenienti dalle navi romane affondate nel lago di Nemi, due Botticelli dei principi Pallavicini, ed il noto ritratto di Andrea Doria di Sebastiano del Piombo.

MENOTTI BASSANI & C. Editori — BATTISTA BIASSONI *responsabile.*

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano
Caratteri appositamente fusi dalla Ditta NEBIOLO & C. - Torino - Milano - Genova.

Venezia. — Le condizioni di San Marco.

Alcuni giorni sono, il consigliere Vendrasco scriveva una lettera al Sindaco, avvertendolo di gravi pericoli che avrebbero minacciato la chiesa di S. Antonino e il tempietto meraviglioso di S. Giorgio degli Schiavoni.

La Giunta, di fronte a questa lettera del consigliere, scrisse all'Ufficio Regionale dei monumenti, trasmettendo l'avvertimento, chiedendo informazioni, e pregando, se necessario, di prendere solleciti provvedimenti.

L'Ufficio Regionale rispose che conosce i danni subìti pel tempo dalla chiesa di S. Antonino, ma non sono affatto gravi, nè assolutamente urgenti. Così pure in seguito allo stacco dei Carpacci, dovuto compiere durante il recente incendio del mobilificio, furono scoperti nel muro alcuni indizî di piccoli cedimenti, ma anche questi per nulla allarmanti e che saranno riparati prima che i quadri siano ricollocati a posto. Con queste notizie, le impressioni destate dall'avvertimento del cav. Vendrasco vengono rassicurate. Tempo addietro il cav. Vendrasco scriveva ugualmente al Sindaco, avvertendo di aver notato che erano gravissime le condizioni dell'angolo di S. Alipio della Basilica di S. Marco. Il Sindaco chiese informazioni all'architetto della Basilica prof. Manfredi, il quale rispose che certamente quell'angolo si trova in condizioni gravi, a riparare le quali l'Ufficio tecnico della Basilica aveva preparato apposito progetto, facente parte di un complesso di lavori già preventivati per assicurare interamente la chiesa insigne.

Sulle condizioni generali di S. Marco e sui lavori necessarî, il prof. Manfredi ed il suo collaboratore ing. Marangoni hanno presentato alla Fabbriceria una importante relazione, che sarà data alle stampe.

Amelia. — Restauri.

La cattedrale di Amelia, posta sul culmine della collina su cui giace la città, fu costruita fin dai primi tempi del cristianesimo. In occasione delle feste centenarie, il Capitolo ne ha trasformato completamente l'interno ed ha fatto opera degna di ammirazione. I lavori sono costati circa novanta mila lire.

Nell'abside si osservano quattro quadri del Fontana: il martirio di S. Firmina, il battesimo di S. Olimpiade, S. Pietro e S. Paolo. Anche gli altri quadri. che nominerò in appresso, sono usciti dal pennello del Fontana, il quale, secondo il suo stile, ha dato alle figure vivacità di colorito ed espressione pittorica. L'edicola è a forma di tempietto sorretto da colonne a tortiglione. Magnifico è un quadro rappresentante S. Firmina condotta innanzi al tribunale di Meggia perchè bruci incenso a Giove: la statua invece al suo cospetto va in frantumi.

Nel cupolone maggiore della Crociera v'è l'attico del tamburo in stucco nuovo, con festoni di fiori di grande effetto. Più sotto si ammirano due quadri che figurano dipinti su due arazzi sostenuti da angeli. Quello a destra è il Cristo che insegna il Pater agli apostoli, quello a sinistra rappresenta la lavanda. Ai quattro angoli della crociera sono quattro statue in stucco: S. Fermina, S. Amelia, S. Olimpiade, S. Secondo.

La parte architettonica della navata è stata completamente corretta ed abbellita con stucchi, cornicioni, dorature, che danno gaiezza al tempio. Le otto cappelle poste ai fianchi sono state tutte rimesse a nuovo dai proprietari. In mezzo al voltone è un quadro colossale rappresentante « Amelia protetta dal Redentore, da S. Firmina e da altri santi »; ai quattro lati di esso stanno i quattro Evangelisti. Anche qui il Fontana ha voluto mostrare tutto il suo valore e donare quadri di incontrastato valore artistico. La parte decorativa è stata eseguita magistralmente dal concittadino Mascetti Silverio, gli stucchi dal signor Domenico Sciamanna, il pavimento in marmo e la balaustrata, svelta, elegante e dono del conte Vannicelli Piccolomini, è stata fornita dalla ditta Pellizzari di Saravezza.

Compie l'opera tanto meravigliosa l'organo, acquistato dalla ditta fratelli Rieger di Jägerndorf, (Slesia), unico nella provincia.

Parigi. — Bagatelle.

La città di Parigi ha acquistato, per sei milioni e mezzo, da pagarsi ratealmente, la villa o *château* di Bagatelle, che fu già la residenza del Conte d'Artois per cui venne costruita e passò, dopo molte vicende, in proprietà del ricchissimo inglese Sir Richard Wallace, il quale vi aveva accumulato i tesori artistici che ora si ammirano nel suo palazzo di Londra, trasformato in Museo.

Parigi. — Notizie varie.

Il *Bulletin de l'Art* riassume in breve il rapporto che M. Léon Bonnat, presidente del Consiglio dei Musei, ha indirizzato al Ministro della Pubblica Istruzione e delle Belle Arti sulla gestione dei Musei Nazionali riuniti (Louvre, Luxembourg, Versailles, Saint-Germain). Da esso risulta che furono spesi in acquisti 555 mila franchi sui 653 in preventivo. Fra le pitture comperate notasi un ritratto di Goya, uno schizzo di Prud'hon, una vôlta del Tiepolo, due paesaggi di Ruysdäel ed un ritratto del Greco: fra le scolture un bassorilievo di Agostino di Duccio, rappresentante una Madonna.

M. de Morgan ha riportato, da una sua missione in Persia ed in Susiana, delle scolture bellissime e delle interessanti epigrafi, che tutte verranno esposte prossimamente al Louvre.

Il Louvre si è arricchito di un'opera importante, pittura francese del decimoquinto secolo, nota sotto il nome di Rétable de Boulbon. Essa non figurò all'Esposizione dei Primitivi Francesi perchè molto deteriorata e difatti, prima di esporla, l'Amministrazione del Museo provvederà a consolidarla e restaurarla, lavoro a quanto sembra lungo e non facile. È una tavola larga m. 2,20 ed alta m. 1.60, rappresentante una *Risurrezione*, con Cristo che sorge dal sepolcro avendo dietro a sè lo Spirito Santo ed il Padre Eterno. Secondo l'abate Requin, dottissimo nella materia, il dipinto apparterrebbe alla scuola di Avignone.

Il Museo delle Arti decorative ha ereditato da M. Emile Peyre una collezione di mobili della Rinascenza francese e di sculture in legno nel Medio Evo, valutata una diecina di milioni.

Si ha l'intenzione di istituire nelle grandi scuderie del castello di Versailles un museo di carrozzeria storica.

Londra. — National Gallery.

Lord Donaldson ha venduto alla Galleria di Londra, per 750.000 franchi, un magnifico ritratto del Tiziano, rappresentante il poeta Lodovico Ariosto. Questo prezioso quadro apparteneva già alla famiglia Malaguzzi-Valeri di Reggio d'Emilia.

Tivoli. — La Villa d'Este in vendita.

Nel *Marzocco*, Diego Angeli in un articolo intitolato: « Si vende una villa . . . » lamenta che la famosa, magnifica, regale Villa d'Este corra pericolo di essere comprata da una congregazione religiosa per divenire così, come il Palazzo Farnese, proprietà di forastieri, che ne impediranno la visita a noi poveri italiani. Ma d'altra parte, nè il Comune, nè lo Stato, pezzente fastoso, possono acquistarlo, onde non vi sarebbe che un sol mezzo di salvare per l'Italia la residenza di Ippolito d'Este: che un altissimo personaggio la facesse sua. Noi ci uniamo con tutto il cuore al voto del brillante scrittore, pur nutrendo poca speranza ch'esso venga esaudito. G. C.

Vienna. — Accademia di Belle Arti.

Scrivono al B. F. G. che una tela tenuta sempre rotolata nei magazzini dell'Accademia di B. A. è stata restaurata ed esposta. Rappresenta la nascita di Maria e sembra dovuta al pennello di Benedetto Caliari, fratello di Paolo Veronese, che l'avrebbe fatta per la Scuola dei Mercanti presso S. M. dell'Orto in Venezia, donde fu portata a Vienna nel 1838.

Anversa. — Esposizione in vista.

Apprendiamo dal *Blätter für Gemäldekunde*, che ad Anversa, la patria di Jacob Jordäens, si sta preparando pel prossimo anno un'esposizione in onore di quel famoso pittore. — Il Museo di Anversa ha acquistato parecchi quadri che andranno ad aumentare la sua ricchissima collezione: sono opere di F. Bol, del Brueghel, di G. de Crayer, di J. Jordäens, C. de Vos, ecc.

Bruxelles. — Museo.

Il R. Museo di quella città ha comprato ultimamente molti dipinti, quasi tutti di autori fiamminghi. Si troverebbero però fra di essi anche delle opere di italiani, e cioè un ritratto attribuito alla scuola di Brescia, la morte di Polissena del Tiepolo e due pitture che si vorrebbero ascrivere, l'una a Giunta Pisano, l'altra a Benozzo Gozzoli.

Assortimento
Ricchissimo
di Caratteri
e Fregi
Ultima Novità.

P. Albé & Figlio

Premiata Fonderia Tipografica

Milano
Corso Vigentina N. 50-52

Malattie nervose

Gabinetto di Elettricità Medica

MILANO - Via S. Andrea, 11

Direttore **Dott. CARLO LURASCHI**

VISITE e CURE dalle 10 - 12 alle 3 1/2 - 6 pom. tutti i giorni meno la Domenica

ELETTRICITÀ - MASSAGGIO

Doccie - Bagni di luce - Raggi X, ecc., ecc.

CURE SPECIALI { per togliere le macchie della pelle
per la paralisi pausale
per l'asma

Stabilimento Artistico
per le riproduzioni Fotomeccaniche.

DIPLOMA D'ONORE, TORINO 1898 — MEDAGLIA D'ORO, PARIGI 1900

FONDERIA DI CARATTERI E FABBRICA DI MACCHINE

DITTA NEBIOLO & C. - TORINO

SOCIETÀ IN ACCOMANDITA PER AZIONI - CAPITALE L. 3.000.000 INTERAMENTE VERSATO

Impianti di Tipografie in brevissimo tempo

750 Operai — 150 Cav. di forza

Filiali: MILANO - GENOVA - PARIGI - BUENOS-AYRES

"APOLLON" in 15 gradazioni

Matite nere finissime per Artisti, Ingegneri ed Architetti * * * * * * * *

In vendita presso le principali Cartolerie.

Chiedere sempre la Marca di fabbrica (2 martelli incrociati)

JOHANN FABER - Norimberga.

Premiato in tutte le Esposizioni.

KOH-I-NOOR

Matite nere finissime in 16 graduazioni

per Artisti, Ingegneri ed Architetti

Specialità delle premiate Fabbriche di L. & C. HARDTMUTH

(Vendonsi nelle principali Cartolerie del Regno)

Esposizione Universale Parigi 1900 GRAND PRIX la più alta onorificenza

BUDWEIS-VIENNA

La presente Rassegna è stampata con Inchiostri della Casa CH. LORILLEUX & C.

Anno IV. - N. 11 **Milano: Novembre 1904**

RASSEGNA D'ARTE

DIREZIONE

GUIDO CAGNOLA — FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI — CORRADO RICCI

Sommario:

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI: I disegni della Pinacoteca di Brera *(con sedici incisioni)*. — GIULIO FERRARI: La Cattedrale di Reggio Emilia *(con tre incisioni)*. — G. C.: Vandalismi. — Prof. LUIGI MANZI: Un Efebo vincitore delle antiche corse delle fiaccole nella vendemmia *(con tre incisioni)*. — FRANCESCO PICCO: Un pittore Piemontese del secolo XVI (Guglielmo Caccia detto il *Moncalvo) (con sette incisioni)*. — Scoperte e primizie artistiche: B. BERENSON: Tiziano. — F. MASON-PERKINS: Taddeo di Bartolo. — G. CAGNOLA: Un quadro di scuola toscana. — F. MASON-PERKINS: Di alcune miniature nella Mostra d'Arte antica in Siena. — Dr. G. GEROLA: Notizie sopra Bassano Veneto e Candia *(con una incisione)*. — Bibliografia. — Necrologio: ENRICO PANZACCHI. — Cronaca.

Abbonamento annuo:
nel Regno 10 *Lire*
per l'Estero Lire 11.

Direz. e Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI E C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1 *Conto corrente colla Posta.*

CRONACA

Roma. — Basilica di San Paolo.

In seguito a qualche voce corsa, che in occasione dei lavori per il restauro ed il ripristinamento del chiostro cosmatesco nella Basilica Ostiense fossero tornati in luce traccie di rinfianchi di vôlte antiche, *a pignatte* vuote, era nato il dubbio nel Ministero della pubblica istruzione, che indipendentemente dalle vôlte costruite nel 1600, altre vôlte più antiche avessero costituito la parte superiore originaria del chiostro, e che fosse quindi discutibile il partito accettato dal Ministero stesso fin dal 1896, su parere della Giunta superiore di Belle Arti, di sostituire alle vôlte, la copertura a travatura in legno.

Ora, da informazioni assunte possiamo assicurare che le notizie di *traccie antiche* e di *antiche vôlte*, sono assolutamente infondate.

La vôlta di cui si parla come di una traccia antica è unicamente quella del 600, fatta costruire per trasformare l'antica copertura, della quale si trovarono in origine le traccie che diedero luogo appunto al ripristino attuale.

Bologna. — Restauri in S. Petronio.

Sono state riaperte le cappelle di Santa Brigida e di Sant'Ambrogio, dove da più mesi si lavora intorno ai restauri a cura della fabbriceria e col cortese assenso dei nobili compadroni.

Nella prima di dette cappelle di antico giuspatronato dei conti Pepoli, tolta l'enorme ancona barocca di legno, di nessun pregio artistico, è stata, come altra volta fu detto, interamente riaperta la grande finestra ogivale, che, al pari di quella della cappella vicina della Pace, era stata barbaramente chiusa da muro nella massima sua parte, come ne erano stati in parte mutilati i trafori in marmo, che tanto riccamente le adornavano.

Colla riapertura delle antiche grandi finestre e col restauro dei trafori si è potuto ridonare in quella parte del tempio, tanto all'esterno che all'interno, tutta la sontuosità ed eleganza che fu nel pensiero dei primi costruttori della basilica, che com'è noto, incominciarono dall'edificare le prime quattro cappelle, due per parte dal lato della piazza Maggiore.

La grande finestra della cappella di Sant'Ambrogio, di giuspatronato dei marchesi Marsigli, era essa pure per oltre la metà murata, ed ora, abbattuta la grande ancona di stucco dipinto che la racchiudeva, è stata restituita in tutta la sua luce primitiva.

Ed a racchiudere i grandi vani di queste finestre delle cappelle, non potendosi pensare a sostituire degnamente con vetrate a colori le antiche figure, si è provveduto con vetrate a rulli di Venezia, tipo più semplice, ma di uso sincrono. L'esecuzione assai accurata di queste vetrate è opera di Gaetano Monetti.

Ritenendo poi la direzione dei lavori che si debba, in materia di restauri, qualora ciò non porti al sacrificio di insigni opere d'arte, sia pure di epoca più recente, seguire fedelmente il principio di rimettere per quanto sia possibile le cose nel pristino stato secondo che i documenti scritti e gli stessi dati di fatto indichino, la direzione, ripetesi, ha rinnovato nelle due cappelle, come già praticò in altre, le tinteggiature primitive: bianco alle pareti e vôlte, e rosso-mattone alle nervature e nelle incorniciature delle finestre; quelle tinte stesse che furono date dai primi decoratori del tempio, contemporanei ai primi costruttori.

Il Ministero infatti approvava fino dal 1896 questo metodo.

Ma nelle due cappelle ora restaurate si è trovato ancora l'antica decorazione, che ricorreva alla base delle pareti, raffiguranti una stoffa appesa all'intorno rossa e fiorita con rovesci di vaio; tipo comune di decorazione all'epoca della costruzione delle cappelle. La direzione dei lavori ha restaurato le parti antiche, che ancora si possono distinguere di questa decorazione e *fedelmente* l'ha fatta completare là dove era venuta a mancare.

E qui torna acconcio notare una strana usanza di quei tempi, di cui si ha importantissimo esempio nella cappella di S. Brigida. Costruita la cappella, la si decorava coll'anzidetta stoffa dipinta a fresco; poi man mano che qualche devoto o *per grazia ricevuta, o* " *pro anima sua* „ voleva far dipingere l'immagine di qualche santo, stendevasi sulla stoffa dipinta un leggerissimo strato di calce, grande quanto l'immagine che veniva commessa e che era infatti dipinta a fresco sulla calce stessa.

Egli è così che nella cappella predetta sul fondo di stoffa si vedono, quasi fossero quadri appesi, una serie di affreschi, di dimensioni varie e di varia maniera.

Così a destra: la grande ed interessante pittura della Vergine col putto con alcuni santi, eseguita dal pittore Luca da Perugia nel 1417 per commissione di " *Bartolomeo merzario milanese* „, più oltre una Sant'Agata che " *Sophia de Inchiltera fe fare* „ poi un Sant'Antonio e S. Cristofaro collo stemma dei Malavolti. Nella parete di sinistra si hanno cinque diverse pitture: la Vergine col putto, un Sant'Antonio, un San Petronio con figura votiva di un liberato dai ceppi, varî santi insieme fatti dipingere, questi ultimi, da " *Aldrovando del Razino* nel 1419 „ e finalmente una Santa Caterina.

Tutte queste pitture, già ricoperte di calce, erano state per altro rimesse in luce nel 1783 dai conti Carlo, Giovanni, Ugo e Rizzardo fratelli Pepoli, con esempio di rispetto per le cose antiche assai raro per quel tempo, ma erano anche state unite fra loro con un' unica tinta di fondo, così che non si aveva più idea dei varî comparti in cui erano divise od assembrate le figure dei santi.

Nella cappella stessa poi è stato inoltre sostituito al cancello preesistente di nessun pregio un cancello in ferro ritorto, sul tipo di quello antico della cappella Barbazzi, seguendosi un consiglio della Giunta Superiore di Belle Arti. Infine sull'altare, provvisto di un palio di stoffa del secolo XV, è stato collocato il bellissimo trittico attribuito a Marco Zoppo, che la Fabbriceria conservava nella prima sala della sua residenza. Questo trittico è racchiuso in una grande ed ornata custodia, sull'alto della quale, per ricordo della primitiva dedicazione della cappella, posa un busto in terra cotta di Santa Brigida, modellato con forte intendimento di naturalezza dallo scultore Giuseppe Romagnoli.

Nella cappella di Sant'Ambrogio non si sono rinvenuti altri dipinti sulla finta stoffa che forma zoccolo, e soltanto nell'antico e bellissimo affresco a forma di trittico, che elevasi nel muro sull'altare, si sono restaurate alcune parti dell'architettura, lasciando a tinte neutrali le parti mancanti delle figure.

Da questi lavori esce ancora migliorata nelle sue condizioni di stabilità quest'insigne pittura raffigurante Sant'Ambrogio in mezzo a due santi guerrieri, opera pregevolissima di ignoto autore, ma probabilmente di buona scuola settentrionale del secolo XV.

Tutti i restauri e rifacimenti delle decorazioni murali sono stati eseguiti dai pittori Giuseppe De Col, Edoardo Breviglieri ed Antonio Balboni, sotto la guida del prof. Achille Casanova; e la direzione dei restauri e quanto occorse di disegni fu opera del prof. Alfredo Tartarini.

Presso le due cappelle restaurate sono esposte le fotografie dello stato delle grandi finestre e delle cappelle stesse prima dei restauri testè ultimati.

Verona. — La Madonna " di Campagna „.

Da qualche giorno furono condotti a compimento i lavori per il miglioramento dell'intonaco alla chiesa del Sammicheli a S. Michele, detta popolarmente « della Madonna di campagna ».

Ora, a quanto pare, un gruppo d'artisti è in procinto di sollevare appunti sul modo col quale vennero condotti i lavori. All'uopo la Giunta ha nominato apposita commissione per vedere e verificare se il nuovo intonaco risponda a tutte le esigenze dell'arte e riferire in proposito.

Modena. — Scoperta di terrecotte artistiche.

Gli operai che lavorano al livellamento della nuova piazza formata per lo sventramento del Ghetto trovarono fra le macerie ed a poca profondità frammenti di ornamenti in terra cotta dei tempi del Mazzoni e del Begarelli.

Domodossola. — Scoperta di affreschi della scuola pregiottesca.

Furono scoperti in una remota cappella semi sepolta nelle alluvioni dell'Oliana, presso Domodossola, alcuni pregevolissimi affreschi della scuola pregiottesca. Si sta restaurando la cappella. L'ispettore dei monumenti ha provveduto alla conservazione di questi cimelî dell'arte medioevale.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO IV. MILANO - Novembre 1904 N. 11.

I disegni
della Pinacoteca di Brera.

Nella sala XVII della Pinacoteca di Brera si sono esposti recentemente al pubblico i disegni, sconosciuti a gran parte degli stessi studiosi d'arte, e già custoditi dall'Accademia di Belle Arti, che pensò provvidamente a trasmetterli alla Pinacoteca, come la sede migliore per lo studio e per l'esposizione loro al pubblico. Ora infatti, in comode bacheche a cristalli e nella sala che sembrò la più adatta pel modo com'è illuminata e per le opere che vi sono esposte, si svolge la nuova collezione che, se è ben lontana dal vantare i tesori delle gallerie di Firenze e di Venezia, meritava ad ogni modo di esser fatto conoscere almeno in parte. Fatta una accurata selezione degli esemplari migliori e di maggior interesse, dopo un lavoro non indifferente di identificazione, ne son presentati al pubblico 319, su 587 dell'intera raccolta, che già attirano la viva attenzione dei visitatori e l'interesse degli studiosi, in particolar modo degli artisti. E poichè il maggior numero degli esemplari appartiene al periodo degli eclettici e della scuola dei Carracci, ne è risultato che molti disegnatori vi figurano sotto un aspetto più simpatico che come coloristi: anzi, per alcuni, la mostra dei disegni è riuscita quasi una novità, starei per dire una rivelazione.

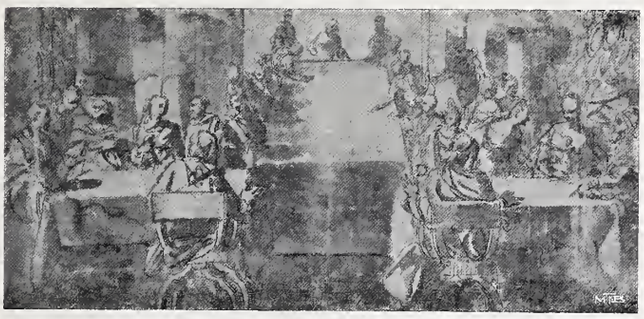


Fig. 1 - Maniera del Tintoretto - Studio per una *cena*.

Fig. 3 - Giulio Campi (?) - *Putti e ritratti*.

I disegni son documenti preziosi delle prime battaglie che l'artista combatteva per la *trovata;* non preoccupato da vincoli di scuole e di mode, come nel dipingere quadri pei committenti, egli seguiva la propria inclinazione. Alla lucidezza, alla genialità abilissima nel fermare l'idea, che a quei vecchi maestri balenava nella mente, seguiva vivace, immediata, spesso vigorosa, l'esecuzione dei primi schizzi, dei primi pensieri, svolgentisi qualche volta felicemente attraverso più bozzetti fino all'opera complessiva e finale.

La collezione fu composta nell'inizio del secolo XIX, per opera principalmente del Bianconi, quando era ancor facile rintracciare esemplari dei vecchi maestri, e risente naturalmente delle tendenze del tempo e del gusto dei raccoglitori. I disegni son raggruppati per scuole e per regioni: ogni foglio porta accanto il nome dell'artista, quando fu possibile identificarlo, e quelle succinte spiegazioni che erano del caso.

Per ora credo utile render noti gli esemplari che offrono particolare interesse agli studiosi d'arte e mi è dato accompagnare lo scritto con la riproduzione dei più notevoli. Ciò potrà anche valere a provocare, per quelli di men sicura paternità artistica, quel sereno dibattito da cui può scaturire la scoperta della verità, fine della

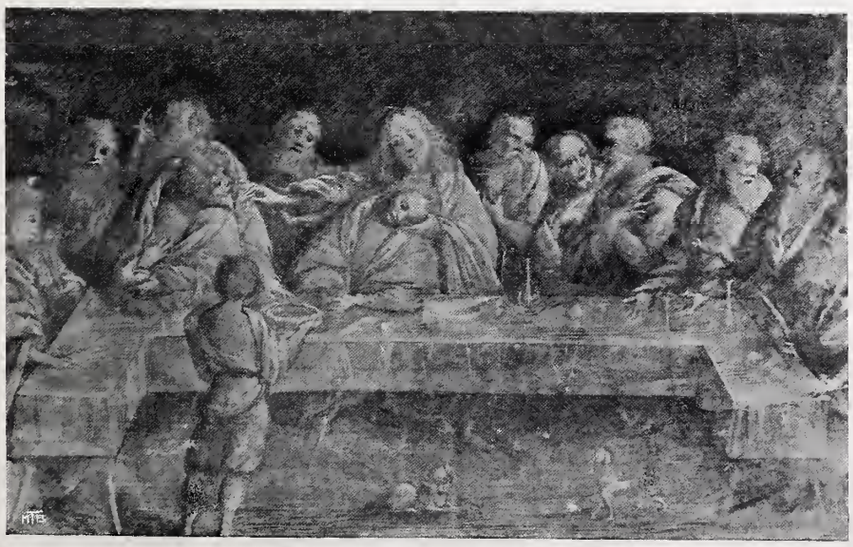


Fig. 2 - Gaudenzio Ferrari - *La cena*.

scienza dell'arte come di tutti i rami dello scibile. Nel gruppo della scuola veneta — che s'inizia con un'interessante copia antica da Jacopo dei Barbari — meritano menzione uno schizzo a penna raffigurante il *trasporto d'un satiro,* che nel tocco ricorda G. B. Franco, un foglio di Jacopo Palma giovane, due gruppi di santi di Carletto Caliari, una bella serie di studi a carbone con leggeri tocchi chiari del Piazzetta, una superba testa, di leggero scorcio, degna di Tiepolo, e tre *cene* della maniera del Tintoretto, fra le quali quella che qui riproduco (fig. 1) (e che porta il n. 20), mi par più vicina al modo di disegnare e d'acquarellare largo e sicuro e che lascia pochi tratti in luce, proprio del maestro.

Fig. 4 - Scuola ferrarese-bolognese (?) - *Figure mitologiche.*

Della scuola lombarda v'è un disegno acquarellato a sepia, su carta giallognola a leggere lumeggiature di biacca, di Gaudenzio Ferrari, col suo caratteristico tratto leggero, tenue così che le parti in ombra si confondono quasi col fondo e le figure sembran diafane (fig. 2). È un pensiero per una *cena* che fu sviluppato poi nel dipinto del Refettorio dei Chierici regolari di S. Paolo a Vercelli, ora Asilo Infantile, e proviene dalla Galleria Monti dell'Arcivescovado di Milano. È una composizione di delicata esecuzione, che non ripete il motivo reso celebre da Leonardo e tanto sfruttato dalla sua scuola. Il dipinto di Vercelli, che è da attribuirsi piuttosto al Lanino che a

Fig. 5 - Scuola ferrarese-bolognese - *Due santi.*

Gaudenzio, come osservò il Frizzoni (1), presenta diverse varianti negli atteggiamenti delle figure più lontane da quella del Redentore e non ha il fanciullo che serve, in piedi dinnanzi alla tavola. Il motivo centrale del disegno braidense ritorna in un cartone dato al Ferrari dell'Albertina di Torino. Il foglio n. 23 (fig. 3), già ritenuto un tempo come lavoro di Tiziano, ha qua e là difetti sostanziali di disegno che consigliano a toglierlo al grande maestro. Le forme, il tocco un po' pesante, le reminiscenze dell'arte del Romanino, consigliano ad attribuirlo piuttosto a Giulio Campi: il busto di gentiluomo in ricco abito alla spagnuola, che si vede in basso nel foglio stesso, sembra uguale al riprodotto in un disegno dell'Accademia di Venezia, già dato a Giorgione, e che presenta un gruppo di figure dinanzi a un tempio.

Gli altri disegni del gruppo lombardo son di minore importanza. Della scuola parmigiana due disegni ricordan la maniera del Parmigianino,

Fig. 6 - Scuola di Ercole de' Roberti. *Un guerriero e due mezze figure.*

Fig. 7 - Guercino. *Disegno per incisione.*

(1) G. Frizzoni « *L'arte in Val Sesia* » (*Arch. Sto. dell'Arte,* A. IV, fasc. V). A. Marazza « *I cenacoli di Gaudenzio Ferrari* » (Ibid. A. V. fasc. III). G. Bertini « *R. Galleria di Brera. I sedici quadri del legato Monti* » (*Le Gallerie Nazionali ital.* A. III, pag. 116).

Fig. 8 - Francesco Primaticcio - *Studio per una decorazione del castello di Fontainebleau.*

ma senza averne la delicatezza particolare. Di qualche interesse è il gruppo di disegni di scuola ferrarese: un foglio di carta giallognola (n. 33) con due figure mitologiche, un Apollo con la cetra nella destra, appoggiato a un tronco intorno al quale è avvolto il serpente Pitone, e un secondo personaggio di incerto significato, lumeggiate in biacca (fig. 4), eseguite con grazia, appartiene a un artista che ricorda un po' le forme di Lorenzo Costa e del Francia; ma i contorni del disegno debbono esser stati rinforzati qua e là da altra mano, a danno del disegno originale. Due figure di santi su carta azzurro-

Fig. 9 - Agostino Carracci (?) - *Le figlie di Loth.*

gnola (n. 34) eseguite a monocromato (fig. 5), eran date a Perugino, da altri al Tamarocci. Benchè i rapporti con questo maestro bolognese e specialmente con le figure della cappella di S. Cecilia a Bologna non manchino, tuttavia alcune incertezze del disegno e le forme che ricordan la maniera del Francia e del Costa in generale, senza peculiarità note, consigliano per ora ad ascrivere il disegno alla scuola. Data la difficoltà nell'identificazione dei disegni i quali, come osserva giustamente il Frizzoni, voglion esser piuttosto divinati che dimostrati, la prudenza non sarà mai troppa. Il foglio n. 36, una figura piuttosto debole di guerriero e alcune mezze figure lumeggiate a biacca su carta giallognola (fig. 6), ricorda la maniera di Ercole De Roberti e non manca d'importanza, benchè non abbia la vigoria del maestro così che appare come una copia antica. A un altro ferrarese, Sebastiano Filippi, detto Bastianino, appartiene una bella figura nuda, a carbone, in cui non manca il difetto solito di questo imitatore di Michelangiolo, le teste delle figure eccessivamente piccole in rapporto al corpo.

La scuola bolognese è la più riccamente rappresentata nella raccolta; Guercino vi figura con 30 fogli veramente importanti, con scene di martirii, con Madonne, con Sacre Famiglie, con studî per incisioni (fig. 7) con paesaggi e con genialissimi schizzi di soggetti mitologici; Guido Reni con alcuni studî di mani e di panneggiamenti pieni di garbo e di sicurezza; Simone Cantarini, seguace di Guidio, con ben 135 schizzi (e altri si conservano in cartelle perchè di minore importanza), a penna e *a sanguigna,* di quadri sacri, di particolari di figure, di putti, di soggetti riprodotti dal vero o ispirati alla mitologia, nei quali spesso la freschezza e lo stile di Guido Reni son così bene sposati da autorizzare le lodi del buon Orlandi per questo vivacissimo disegnatore (e questa collezione lo rivela tale a chi non lo conosce), quanto mediocre colorista. E dai carracceschi, giù giù fino ai prospettivisti del XVIII secolo, la scuola è interamente rappresentata. A noi interessa qui far cenno di un delicatissimo disegno ovale a chiaroscuro, con lumeggiature di biacca, dovuto a Francesco Primaticcio, raffigurante una figura nuda seduta, che volge il dorso, con due putti (fig. 8): si tratta evidentemente di un pensiero per una delle decorazioni del castello di Fontainebleau, analogo ad altro pubblicato nell' albo di Schönbrunner e Meder.

Fig. 10 - Federico Barocci - *Testa d'uomo.*

Della scuola genovese notiamo diversi disegni di Luca Cambiaso, dai soliti contorni pesanti e incisivi, della romana due bellissime teste a pastello di Federico Barocci (fig. 10), un grande chiaroscuro dato a Polidoro da Caravaggio, una dolcissima testa a pastello di fanciulla di Antonio Raffaello Mengs (figura 11), uno schizzo a san-

Fig. 11 - A. R. Mengs - *Testa di fanciulla.*

Fig. 12 - Pietro Berettini da Cortona - *Composizione mitologica.*

guigna, vibrante movimento e spirito, di Pietro Berettini da Cortona (fig. 12); della scuola napoletana alcuni buoni schizzi di guerrieri di Salvator Rosa (fig. 13), dal caratteristico segno a spezzature, vivaci come quelli della collezione degli Uffizi, e qualche altro. Fra gli stranieri interesseranno agli studiosi uno schizzo di battaglia del Courtois detto il Borgognone, una testa di giovinetta eseguita a matita con leggeri tocchi a colore, piena di carattere, di Pietro Dumonstier (fig. 14), una figura di donna di scuola olandese (fig. 15), un gruppo di figure eseguito con gran diligenza, benchè con poca genialità d'arte, da Otto van Veen, firmato e datato 1570 27 aprile (fig. 16), due disegni tolti a Dürer e a Breughel e qualche altro. Quanto a due interessanti monocromati — di disegno molto sbiadito — ascritti a Luca di Leyda, provenienti dalla collezione dell'Arcivescovado, si è pensato non fosse bene per ora, date le loro condizioni poco felici, di esporli.

Fig. 13 - Salvator Rosa - *Figura d'uomo.*

Della intera collezione si sta curando il catalogo e lo stabilimento Riccardi di Milano — cui debbonsi le negative che servirono per le illustrazioni che accompagnano questo articolo — sta provvidamente curando la riproduzione dei migliori disegni della raccolta: ciò che non si saprebbe lodare abbastanza, quando si pensi al vantaggio che studiosi e artisti risentono oggi di continuo dal progressivo sviluppo delle riproduzioni delle opere d'arte.

In tal modo anche la Pinacoteca di Brera, che nel corso dell'anno si è provvidamente accresciuta, da prima di alcuni quadri del dono Sipriot (e la *Rassegna* ne rese conto a suo tempo) fra cui del Bergognone, del Luini, della maniera di Bramantino, di Luca Longhi,

Fig. 14 - Pietro Dumonstier
Ritratto di giovinetta.

Fig. 15 - Scuola olandese.
Figura di donna.

ed ora di questa collezione di disegni, segue quel progresso che è necessità di tali grandi istituti, pei quali i perfezionamenti consigliati dagli studî e dalla pratica son ragione della loro esistenza. E come il favore sempre più consolante del pubblico che v'accorre è prova

Fig. 16 - Otto Van Veen - *Disegno a penna.*

della giusta fama che il nome glorioso di Brera vanta già nel mondo intellettuale, così è ad augurarsi che al grande istituto sia dato modo, anche per l'avvenire, di mantenersi sempre degno della sua rinomanza.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI.

Roma. — Castel Porziano.

In occasione dei lavori che si eseguiscono nella tenuta reale di Castel Porziano, è stato rinvenuto un frammento di statua antica consistente in una testa muliebre. Il Re, in ossequio alle vigenti prescrizioni di legge, ha denunziato il rinvenimento al ministro della pubblica istruzione, on. Orlando.

La Cattedrale di Reggio Emilia

1. Notizie storiche generali - La facciata. — 2. Il muro perimetrale - L'interno. — 3. Il ripristino.

(continuazione e fine vedi n. 9).

2. La mancanza di documenti, gli addossamenti di edifici compiutisi per secoli attorno alla chiesa, rendono non facile lo studio dei mutamenti nel perimetro generale. Anzitutto non è finora possibile stabilire quando si incominciò a squarciare i muri perimetrali dei fianchi per la costruzione delle cappelle.

Fino dal XIII secolo numerosi documenti dell'Archivio Capitolare attestano l'erezione di nuovi *altari* in onore di santi ai quali le attuali cappelle non sono dedicate. Tali documenti che troviamo per quasi intero il XIV secolo parlano solamente di *altari;* una riparazione a botteghe addossate al lato meridionale della chiesa mise, nel 1890, in luce una base ornata, in cotto, della prima metà del XV secolo, che è finora l'unico indizio cronologico delle modificazioni al primitivo muro perimetrale di uno dei fianchi. Altro non si conosce della costruzione delle cappelle che dalla seconda metà del XV secolo vediamo ornarsi di monumenti funerari e di decorazioni alle pareti e agli altari.

Il restauro di Alberico Malaguzzi, nella seconda metà del XIV secolo, pare dal manoscritto di casa Malaguzzi già citato, che si estendesse anche ad un vero rifacimento dell'abside maggiore; questa però e le minori laterali furono rifatte come le vediamo al presente (fig. 8), salvo soppressioni e modificazioni di alcune finestre, dal vescovo Arlotti, attorno ai primi anni del XVI secolo; infatti la serraglia di volta del coro esiste tuttora nel sottotetto della chiesa, colla scritta: *Chapella Canonicorum 1505,* e fu certamente levata nelle manomissioni iniziate nel 1599 dall'architetto Pagliani, che mutò forma al sistema di volte e fasciò i primitivi pilastri; un documento poi dell'Archivio Capitolare accenna alla riedificazione della cappella verso il vescovado compiuto dallo stesso Vescovo Arlotti, e tale cappella è la laterale di sinistra dell'abside maggiore.

La trasversa fu allargata in epoca non precisata; tale allargamento è evidente all'esterno del muro della stessa trasversa.

Riguardo ai muri perimetrali è ancora da osservare che al lato settentrionale del tiburio (che in parte si regge sulla facciata, e del quale ho più volte fatto cenno) e sopra alla prima crociera della nave minore di sinistra, sono muraglie ora irregolarmente interrotte nel sottotetto che paleserebbero un rialzamento esistente al fianco del tiburio stesso. E' questa una torre campanaria laterale, che si ergeva sulla facciata come abbiamo esempio in altre chiese romaniche? (Ricordiamo gli esempi vicini di Borgo San Donnino e Piacenza).

Ed era forse tale torre quella che crollò nel 1288 come afferma il Salimbene nella sua cronaca?

Non è da ricordare, a questo proposito, il citato documento del 1288 dal quale si apprende che Alberico Malaguzzi lascia *libras ducentos imperiales* per costrurre un campanile *in loco decenti?*

Probabilmente il campanile si iniziò e non si compì, e le campane furono messe poi nel tiburio ottagonale che, a mio credere, lo stesso restauro Malaguzzi aveva più sontuosamente ornato di pitture.

Prospero Clementi († 1583), giustamente celebrato fra i migliori seguaci di Michelangelo, nell'imitazione del quale giunge spesso al plagio, progettando una ricca, pomposa ricostruzione della Cattedrale, cominciava dal mascherare la rara facciata medioevale sopprimendo il tiburio ottagonale e mantenendo un alzato a cornice dell'altorilievo in bronzo rappresentante la Vergine coi donatori G. Fiordibelli e A. Boiardi, che io reputo di Bartolomeo Spagni, zio dello stesso Prospero Clementi (1), aggiungeva a questa riduzione un sontuoso portico sor-

Fig. 8 - Cattedrale di Reggio; Absidi, fine del XV secolo.

montato da un ampio loggiato con ricchezza di bassorilievi di statue e di guglie.

Per tale progetto, che sensibilmente veniva ad aumentare il perimetro della chiesa, rimane un parziale modellino in legno, indubbiamente dell'epoca, nella libreria dei canonici della Cattedrale (fig. 9) e il disegno copia di vecchi disegni, ora perduti, che fu pubblicato, assieme a quello della facciata della Madonna della Ghiaia in Reggio, in una pianta di questa città ai primi dello scorso secolo, sotto la direzione dell'illustre G. B. Venturi.

Nell'interno l'architetto senese Cosmo Pagliani, nel 1599, sopprimendo le crociere, opera forse tutta del restauro Fiordibelli, sostituì volte a botte, fasciò i piloni polistili medievali e li ridusse a stile classico, che venne

(1) Vedi su B. Spagni il mio studio nell'*Arte* 1898, Roma, Danesi; l'inizio di questa parte delle facciate del Clementi; vedasi anche a fig. 4.

Fig. 9 - Cattedrale di Reggio; la facciata parziale, modellino in legno del XVII sec.. Progetto del Clementi.

ad avvolgere e mascherare, quando non distrusse, tutta l'arte anteriore, rimanendone salvi i diversi monumenti funerari e la cupola, che, pochi anni prima, aveva innalzato il valente architetto Canonico Messori, il quale alla sua volta l'aveva costruita probabilmente distruggendo un secondo tiburio medievale.

Si rialzava pure, col restauro Pagliani, il pavimento che già altri innalzamenti aveva subìti; ma su questa parte dell'interno, l'insigne archeologo Don Chierici ci ha lasciato così accurato lavoro dirigendo il coscienzioso disegno del pittore Lazzaro Pasini, quando nel 1878 si restaurò il pavimento stesso, da riuscire di sicura guida a chi studia il monumento reggiano.

Quanti avanzi di mosaico potè estrarre in quell'occasione, l'archeologo Chierici collocò al civico Museo di Reggio. Non furono toccate le scale per le quali si discendeva nella cripta, se non nel 1759, come accenna il Rocca nella sua Cronaca, che a questo anno dice *che furono restaurati i sotterranei, venne distrutta la scala di mezzo il presbiterio e se ne fecero due nel luogo ove presentemente si trovano.* La modificazione accennata dal Rocca non è stata più toccata.

Riguardo alla forma della cripta e alle sue parti decorative, non appare che vi sia stata modificazione sostanziale nel rifacimento dell'abside operato dal vescovo Arlotti; sostituzioni di colonne forse avvennero e nel 1762, come asserisce il Rocca predetto, furono allargate le finestre.

3. Dal fin qui esposto, che abbisognerebbe però di maggiori illustrazioni grafiche, mi pare emerga la non lieve importanza per la storia dell'arte di un monumento quale è la Cattedrale reggiana, la quale, se nella sua vita fu non poco disgraziata, le rimangono però ancora parti importantissime che non dovrebbero più oltre rimanere coperte all'esterno da edifici, all'interno da una sopraffazione classico-cinquecentista e da rivestimenti facili ad essere tolti.

Il concetto fondamentale per un ripristino a mio parere dovrebbe essere il seguente:

E' da tener conto che la Cattedrale reggiana ha particolarità costruttive e decorative medievali e del rinascimento nel primo suo periodo di alto interesse per la storia dell'arte. Il suo tiburio sulla facciata, singolarissimo; la facciata come si trasformò nel ristauro del Malaguzzi e che facilmente si ritrova, almeno nelle sue grandi linee, i piloni polistili all'interno mascherati nel restauro del 1599; le crociere del restauro Fiordibelli con tutta una decorazione pittorica di non piccolo pregio ed ora nascosta dalle volte a botte dello stesso restauro del 1599; infine le tre eleganti absidi ordinate dal vescovo Arlotti nei primi anni del 1500.

Prospero Clementi, come vedemmo, si accinge con splendido progetto classico-michelangiolesco (Fig. 10) a travolgere completamente nella totale rovina tutte le diverse manifestazioni d'arte precedente, ma non può che appena appena iniziare il lavoro, il Messori colla cupola, il Pagliani col generale mascheramento dell'interno continuano l'opera del Clementi ma non la compiono e lasciano il monumento nelle attuali non liete condizioni.

Per portare a termine l'opera del Clementi occorrerebbe il sacrifizio totale della facciata medioevale col prezioso tiburio e i suoi avanzi di pitture.

E' questo da consigliare? A mio avviso, recisamente no. Ma d'altra parte è da condannare al deperimento senza completarlo, il sontuoso e pure interessantissimo inizio della facciata del Clementi? No certamente.

Fig. 10 - Cattedrale di Reggio; inizio della facciata del Clementi, sec. XVI.

La via per sciogliere il quesito a chi, con ferma volontà se lo proponesse, si presenta non difficile.

Ad una chiesa di Reggio, S. Pietro, sorta di getto nei primi del XVII secolo e alla quale il citato architetto Messori disegnò una cupola elegantissima arieggiante quella michelangiolesca, si può adattare la facciata del Clementi, lo stile della quale meravigliosamente si accorda con quella della chiesa di S. Pietro, la cui facciata nulla ha di singolare che possa far piangere la sua scomparsa.

Una prima e non lieve difficoltà sarebbe così rimossa pel ripristino della Cattedrale che dovrebbe riguardare il completamento della facciata nella sua parte inferiore e con quelle soppressioni ed aggiunte che colla guida degli ultimi studi ho segnato alla fig. 6.

La soppressione delle cappelle alle navi minori e del santuario per le reliquie del XVIII secolo, determinerebbe l'isolamento quasi completo dell'edificio, che, salvo nelle absidi (rifacimento del vescovo Arlotti che è da conservare religiosamente) riprenderebbe il primitivo perimetro.

Nell'interno, liberati i piloni dai rivestimenti del Pagliani (1599), viene necessaria conseguenza scoprire le basi e tornare al primitivo pavimento.

Alle navi minori sono da conservare le volte a crociera del restauro Fiordibelli, ed io sarei d'avviso di studiare una sostituzione alla cupola del Messori e, per quanto riguarda il santuario, rimettere la primitiva scala d'accesso alla cripta.

Per la nave maggiore ulteriori assaggi, che ora non è possibile praticare, possono dare consiglio per preferire un coperto a travi (gli avanzi interessantissimi del San Giovanni di Piacenza, coi mensoloni sagomati e le ben conservate pitture sono nel caso da imitare) o a volta a crociera; a questo proposito è da riflettere che, al sommo e all'interno del muro della nave maggiore sono avanzi di pittura romanica, evidente fregio che ricorreva immediatamente sotto alle mensole reggenti le maggiori travi del primitivo soffitto.

Con questi criteri generali il ripristino ricondurrebbe la facciata allo stile medioevale di quel periodo così florido e geniale della fine del XIII secolo e dell'inizio del seguente; nell'interno ritornerebbe in vita due manifestazioni d'arte, una medievale anteriore al periodo ora accennato e l'altra del rinascimento, conservandosi e le navi minori colla decorazione pittorica del XV secolo e le absidi ordinate dal vescovo Arlotti.

Ma la convenienza somma di tale restauro e le difficoltà relativamente non grandi che presenterebbe saranno, spero, meglio dimostrati in più analitico esame, ove figurino più che le parole i disegni.

GIULIO FERRARI.

Nota. = *Il nostro corrispondente Mr. F. Mason Perkins ci avverte di essere incorso in un errore nel suo articolo "La pittura alla Mostra d'arte antica in Siena" nell'ascrivere la proprietà del bellissimo quadretto di Giovanni di Paolo: "La cacciata dal Paradiso" a M. Chalandon anzichè a M. Benoit, a cui veramente appartiene.*

LA REDAZIONE.

Vandalismi.

A Siena, nella piccola Galleria sotto le vôlte dell'ospedale, vi è una deliziosa tavoletta rappresentante la crocefissione, opera autentica di Duccio, la quale fu completamente guastata da un barbaro restauro di data recente.

A Casole, non lungi da Colle Val d'Elsa, nella chiesa maggiore hanno, non so in quale epoca, ma certo in tempo non remoto, quasi rifatta una bella pala di Andrea di Niccolò.

Ed io sostengo poi che non fu opera saggia e prudente il mandare a Siena per la Mostra certe tavole bellissime, ma in triste stato di conservazione, le quali, senza dubbio, torneranno a casa loro ancor più deteriorate. Così la Nascita della Madonna del Sassetta, da Asciano, molto scrostata, così pure da Asciano (Prepositura) una Madonna col Putto di Bartolo di Fredi, in uno stato miserevole, così l'Incoronazione della Vergine e la Crocefissione ed i 4 pezzi di un polittico, opere pregevolissime di Bartolo di Fredi, da Montalcino. Naturalmente, una volta spedite, la Commissione non poteva che accettarle, ma esse non avrebbero mai dovute essere rimosse dal loro luogo d'origine. G. C.

Un Efebo vincitore
delle antiche corse delle fiaccole
nella vendemmia

L'influsso delle costumanze Greche del V secolo av. Cristo in Puglia, appare manifesto per la scoperta fatta, non ha guari, dal Sig. Egidio Pirro di un antico sepolcro presso Canosa, in una cava di tufo, contenente coppe di sacrificii, tazze di diverse forme, vasi dipinti ed altri oggetti, che sono conservati dal suddetto, e si davano come corredo, per così dire, alla persona cara nella sua dipartita.

Tra essi è principalmente notevole un gran piatto, del diametro di m. 0,43, con manichi laterali e con figure di color rosso su fondo nero, allusive alla festa notturna, che è nota col nome di corsa delle fiaccole o *lampadaforia*, e che si celebrava in alcuni Stati della Grecia, in onore di divinità donatrici del fuoco, o nella *Oschoforia*, festa bacchica della vendemmia, nel giorno 7 del mese Pyanepsione (Ottobre-Novembre) in Atene.

Tra i detti oggetti attirano anche l'attenzione dell'archeologo vasetti da unguenti, che servivano come doni di onore e premi di vittoria ottenuti nelle corse. Il che può essere confermato dall'essersi tra essi trovati due piccoli vasi da unguenti, di alabastro, di forma allungata e cilindrica, alquanto ristretti verso il collo, così che gli unguenti odorosi, pei quali erano adoperati, non potessero uscire che a stille. È osservato che l'alabastro si prestava mirabilmente a quest'uso per il suo colore delicato, come per quella freddezza particolare, che è così acconcia per la conservazione degli unguenti.

Secondo il Guhl e il Koner *(La vita dei Greci e dei Romani)*, è mirabile l'abilità colla quale gli antichi sapevano assottigliare al tornio le pareti del vasetto d'alabastro, fino alla grossezza d'un fino foglio di carta, come se ne ha l'esempio in un alabastro del Museo di Berlino. — I due alabastri della tomba suddetta si presentano difatti finamente assottigliati per due rotelle e sporgenze di sostegno. Or se essi possono ritenersi quali segni d'onore ottenuti nelle corse, l'essersi rinvenuti gli oggetti tutti raccolti sul largo piatto con figure allusive alla corsa delle fiaccole, ci fa pensare che la tomba dovette appartenere ad un efebo vincitore nelle *Oschoforie*, solennizzate con la gara delle *Lampadaforie*. Si sa che si accendeva la fiaccola alla fiamma di un altare al punto di partenza e l'importante era di arrivare, correndo, alla mèta con la fiaccola sempre accesa.

Pare che la festa derivasse dall'antichissima tradizione religiosa delle Efestee, delle Prometee, delle Antesterie, delle Epitafie e delle Bacchiche. La Puglia poi, per la ricca ed abbondante produzione della vendemmia, trovava nella festa fatta in onore di Bacco, la manifestazione più solenne e gradita della prosperità nazionale. Secondo le costumanze greche, in Atene, venti efebi scelti da tutte le tribù (due per ciascuna di esse) portavano, in abito femminile, tralci di vite con grappoli, nelle gara di corsa dal tempio di Dionisio o Bacco a Limmae fino a quello di Atena Sciras nel borgo Falero.

I dieci vincitori ottenevano in premio una coppa contenente una bevanda formata con i cinque prodotti della annata (vino, miele, formaggio, farina ed olio) ed un posto di onore nella processione che aveva quindi luogo. « Questa, dice il Lüther *(Lessico ragionato dell'Antichità classica)* andava dall'Oschophorium, « luogo davanti al tempio di Athena, al tempio « di Dionisio, dove i Phytali offrivano un sa- « crificio. Chiudeva la solennità un banchetto « sacro. Gli Ateniesi ponevano questa festa in

« relazione con la spedizione di Teseo a Creta ». Ora, nel piatto rinvenuto presso Canosa, si nota un efebo corrente con la clamide fatta passare sotto il braccio destro e sotto il braccio sinistro, così da essere più libero nei movimenti. Nel destro sostiene la fiaceola accesa, e nel sinistro la tainia o benda del capo in segno di vittoria. Dietro a lui un figura di donna corrente, indossa l'*himation*, e tenendo scoperte le braccia, sostiene nella destra il grappolo d'uva e nella sinistra il *kalathos*, o paniere con offerte sacrificali. Essa potrebbe raffigurare la Grazia propizia nella corsa che, recando i doni, ispira all'efebo coraggio e forza.

Un altro gruppo rappresenta l'efebo vincitore, con la clamide gittata come quella dell'altro efebo e seguito dal eane festante: reca, correndo, nella destra la tainia e nella sinistra il grappolo d'uva; nel centro del gran piatto v'è la figura d'un cigno di Leda, simbolo della prolificazione. Non deve sfuggire alla nostra osservazione la forma del ber-

retto portato dall'efebo, simile a quello de' nostri *jockey* e che non è riportato dal Guhl e dal Koner.

Il che dimostra che le civiltà, per quanto diverse, si rassomigliano per l'uso di quanto ha speciale attinenza alle necessità ed alle comodità della vita. Non devesi dimenticare che la *Lampadaforia* si trova anche ricordata dagli antichi come un semplice agone ginnastico; ma allora essa apparteneva alla serie delle gare regolari, per così dire di scuola ed è pure raffigurata nell' arte ceramica antica — come si osserva sopra un vaso illustrato dal Gerhard *(Antike Bildwerke*, Cent. I, 4, Tav. 63) — in cui si veggono correnti due efebi armati dello scudo rotondo ed agitanti fiaccole in mano. Come esempio della gara fatta in solennità religiosa si possono osservare due altri vasi illustrati dal Tischbein *(Vase d'Hamilton,* Tav. III, pl. 48, e II, 25), nei quali è Nike, che porge a uno de' tre giovani gareggianti, portatori di fiaccole, la tainia in segno di vittoria.

PROF. LUIGI MANZI.

D. S. — Ha riprodotto il disegno dal vero dell' interno del piatto il chiaro Professore di disegno Lorenzo d'Eugenio di questa R. Scuola d'Agricoltura; e la fotografia della sezione dello stesso piatto il bravo Fotografo Sig. Gaetano Jeva, entrambi artisti di Cerignola.

Veduta generale di Moncalvo Monferrato da S. Rocco. *Fot. avv. Avezzana.*

Un pittore Piemontese del secolo XVI

(GUGLIELMO CACCIA detto *il Moncalvo*)

Non lungi da Crea, antico Santuario Piemontese, ove torreggia tra le verdi selvette giovani la maestosa cupola del Paradiso, sovra un colle solatìo, sorge la piccola città di Moncalvo. Contemplando il circostante panorama ciascuno si sente in cuore una dolcezza gentile: è un succedersi di vitiferi colli ondulati, che chiudono nella lor chiostra valli apriche e che rendono bella e ricca questa florida regione monferrina. Aperto così l'animo alla quiete serena che il paesaggio in noi induce, se per avventura si entra nelle antiche chiese di Moncalvo e ci si ritrova di fronte a tele che la fama degnamente celebra, si resta compresi di una più sottile compiacenza, ma non si rimane per nulla stupiti. Là ove la vita vegetativa è sì fervida, il cielo sì azzurro, l'incanto sì soave, torna affatto logico che anche l'arte debba avere accumulato tesori.

Varchiamo adunque la soglia della chiesa parrocchiale di S. Francesco, nella quale si conservano numerosi e pregevolissimi dipinti. Essa già all'esterno offre alcunchè di ammirevole e per la postura e per la svelta abside e per quanto tuttora si scorge, in mezzo ai troppi restauri posteriori, della vetusta facciata dalle corrette linee architettoniche; internandoci, l'occhio si perde nella vastità del capace vaso e resta allettato e soddisfatto alla vista delle eleganti navate che si profilano aeree e s'inseguono, poggiando su duplice fila di ben salde colonne. Approfittiamo pertanto della propizia ora di sole: dagli alti finestroni, pei quali s'intravedono lembi di cielo azzurro, rompono fasci di luce e illuminano le tele inquadrate sovra gli altari, dàn calore di vita ai bei Santi in preghiera, alle serafiche Madonne, agli ilari putti, quasi disciogliendoli dalla immobilità perenne dei loro varî e multiformi atteggiamenti ieratici.

Parecchi artisti contribuirono a popolar di pitture gli altari di S. Francesco, e ricorrono infatti, fra gli altri, i nomi di Gerolamo Lanini, del Sacchi, del Beccaris e vuolsi anche del Rubens; ma il pittore il cui nome va indissolubilmente collegato alla storia artistica della chiesa è Guglielmo Caccia da Montabone, detto *il Moncalvo*.

Delle sue opere appunto noi intendiamo qui tener discorso, comprendendo nella nostra rassegna anche le poche tele che si ritrovano nelle altre minori chiese citta-

Fig. 1 - S. Antonio da Padova. *Fot. avv. Avezzana.*

dine, allo scopo di far sì che essa riesca compiuta come quella che fa menzione d'ogni lavoro che a' dì nostri conservasi nella città non natale ma, per dir così, adottiva, che gli fu larga di ospitalità e gli diede il suo stesso nome.

***

Visitando anzitutto la chiesa di S. Francesco, soffermiamoci alla cappella posta a destra dell'altar maggiore.

Ivi, nella parete centrale, è una delle più belle tele che il pennello del Caccia abbia prodotto. Raffigura *S. Antonio* nell'atto di risuscitare un morto. Il Santo da Padova veste la cocolla fratesca ed ha nel gesto delle pie mani e nel volto espressioni di sì profonda umiltà, che mirabilmente s'accordano con la divina grazia ch'egli ha ottenuta. Il risorto, abbandonato il corpo nelle braccia d'uno degli astanti che amorosamente lo sorregge, volge trepido al suo salvatore la bocca contratta in uno spasimo, e gli occhi stanchi nei quali pure è il lampo d'una infinita gratitudine, d'una dolcezza tenera come di chi ha gustato un balsamo soave. Intorno intorno, vigorosamente modellate, sono varie figure: una donna, giovine madre, mentre il suo pargolo ignaro si trastulla, appare immobile, assorta nello spettacolo sovrumano; altra donna che nell'asciutto profilo stranamente ricorda il giottesco ritratto di Dante, giunte le mani, si protende, si curva sul gruppo commovente; due uomini sono in atto di scambiar tra loro parole di meraviglia e in un d'essi, nel vecchio dalla bianca barba fluente, è diffuso un alito di bontà e di fede; indi altri personaggi ancora, di varia condizione, si vedono, s'intravedono nell'ombra e lasciano scorgere il loro stupore, la loro lieta riconoscenza, la loro calda ammirazione per il miracolo compiuto. Lo sfondo è un vago scenario di colli digradanti: dall'alto scendono a volo due putti e dal cielo un raggio di luce viene a sfiorare la risorta creatura. Il quadro è, per nobiltà di concezione, per grazia, per colorito, per finitezza di disegno, dei migliori del nostro: fa ripensare ai capolavori della Scuola Veneziana, tanta è la verità e la signorile eleganza delle pose: basterebbe da solo a dar bella fama ad un pittore (fig. 1).

Vi ha in seguito un quadro raffigurante il transito di *S. Francesco d'Assisi*, che da alcuni vorrebbesi attribuire al Caccia; ma poichè la cosa non è passata in giudicato e ragioni non poche ci inducono a dubitare di tale attribuzione, noi sovra di esso amiamo meglio sorvolare.

Notevolissima tela è quella di *S. Maurizio martire*. Nell'imminenza della morte, il Santo, genuflesso e orante, contempla visioni celestiali: il suo volto è trasfigurato dal sublime spirito di sacrifizio che gli fa parer ineffabile, gaudiosa la dipartita dal mondo. Energico e strano contrasto con l'umiltà del santo è dato dallo sfoggio di ferocia dell'erculeo sicario che sta per mozzare il bel capo denudato. I principali pregi del dipinto sono costituiti, oltre che dalla generale efficacissima rappresentazione, dal particolare atteggiamento del Santo. Invero in virtù dei supplici occhi e delle labbra su cui aleggiano parole di pace e di amore, la sua fisonomia chiarisce, come meglio non potrebbe l'umano linguaggio, il suo stato di rapimento e di ascetica rassegnazione. Una Vergine, dal puro ovale raffaellesco, che stringe al suo seno il bambino, assiste al martirio, apparendo in mezzo a un velo di nubi e a una

Fig. 2 - Sacra Famiglia e S. Orsola. *Fot. avv. Avezzana.*

Fig. 3 - Autoritratto di G. Caccia (Particolare del quadro di S. Luca).
Fot. avv. Avezzana.

gloria d'angioletti incomparabili. La cappella susseguente offre alla vista altra tela del Caccia. Circondata dalla miriade delle sue compagne Vergini e Martiri, che vengono trucidate da mani forsennate, *S. Orsola*, quasi a scongiurare l'eccidio, rivolge lo sguardo al cielo ove, fra nimbi di putti scherzosi, trasvola recando la corona e la palma del martirio un divino angelo alato. La selvaggia scena della strage delle Vergini è ritratta al vivo e dà raccapriccio. Il quadro serviva da icona nella soppressa chiesa delle Orsoline.

Subito dopo, seguendo il giro circolare della chiesa, troviamo il quadro ove è *S. Antonino martire* che solitario prega. La figura del Santo, che appare assai espressiva, grandeggia sovra lo sfondo e leva la testa al cielo, donde due cherubini gli portano la corona del martirio. Anche qui, come sempre, i putti hanno meravigliosa modellatura ed una soave ingenua vaghezza. Il quadro serviva da icona ad un altare nella chiesa omai distrutta di S. Bernardino.

Nella stessa cappella vi ha una *Sacra famiglia* con *S. Orsola* in atto di preghiera. La Madonna, il bambino e S. Giuseppe sono particolarmente notevoli (fig. 2).

In presbiterio esiste un quadro di grandi dimensioni che pare abbia servito di ornamento al refettorio dei frati nell'antico convento di S. Francesco. È la *Tentazione di Gesù nel deserto*. Lontano, nello sfondo si delineano le cupole e le torri di Gerusalemme; da un lato si scorge il demonio che fugge: la parte centrale è occupata dalla figura del Cristo, al quale una moltitudine di angioli reca ristoro. L'oscurità che grava su parecchie parti del quadro lo velano e ne danneggiano la perfetta visione; degni di rilievo appaiono tuttavia gli angioli, che sono di squisita fattura. In coro vi ha un grande quadro che rappresenta lo studio e la biblioteca di *S. Luca*. Egli siede a un tavolo e modella un Bambino. Qua e là sono sparse tele incompiute e libri aperti sovra leggii e gli attrezzi varî della sua arte. Questo dipinto è degno di special menzione come quello che riproduce i lineamenti del nostro pittore. Bene opina tuttavia il Negri ritenendolo opera delle figlie del Caccia, poichè non lasciano intorno a ciò alcun dubbio le rose e il cardellino, note segnature delle due suore pittrici; senonchè la eccellente, plastica testa di S. Luca ha in sè tale vigoria di espressione e siffatta tonalità di colori, che tutti convengono nell'opinione esser frutto del pennello del padre, doversi cioè in essa vedere un autoritratto. Se poi si considera la maestria con cui sono disegnati i putti che aleggiano sovra S. Luca e le Vergini donne che altri putti sorreggono, si sarebbe condotti alla ipotesi che il quadro, iniziato dal padre, sia stato ultimato dalle figlie sotto la sua guida: e ad esse più che altro spetterebbero le particolarità di minor importanza. La tela è pertanto di singolar valore; è in mediocre stato di conservazione e già servì per lungo tempo da icona ad un altare di S. Luca che trovavasi ove ora è il Battistero (fig. 3).

In sacrestia un quadro ritrae *S. Rocco* in abito da pellegrino, nei dintorni di Piacenza all'epoca della peste. In conformità del racconto leggendario è presso di lui il cane fedele che viene a portargli cibo e a leccargli la piaga; in basso, in lontananza, è accennata vagamente una città. Il dipinto, pur non mancando di valore, è privo di speciali attrattive e certo non gli conferisce pregio il fatto ch'esso fu, nel secolo decorso, restaurato per opera di certo frate Pacifico Crosio.

La *Chiesa di S. Antonio* contiene due tele del Caccia. L'una raffigura *S. Carlo*, che dinanzi all'altare intercede misericordia per i poveri appestati: da un lato un mucchio di contraffatti cadaveri inducono nell'osservatore un senso di pietà e di commiserazione: sopra, aleggia una schiera di putti e un bell'angelo misericordioso che ripone la spada nel fodero. La tela, specie per le figure del piano superiore, è lodevolissima, senonchè la prospettiva non appare troppo regolare (fig. 4).

Fig. 4 - Gloria da un quadro nella chiesa di S. Antonio a Moncalvo *(Casale)*.
Fot. avv. Avezzana.

Ragguardevolissimo è l'altro dipinto, che trovasi nell'altare del Carmine. Ivi è riprodotta l'*Apparizione della Vergine* al suo devoto S. Simone Stok: è pure presente S. Giovanni, ai piedi del quale si scorge l'immancabile agnello. I molti putti che rendono vaga la scena e quel bambino che svolge striscie recanti motti liturgici, provano ancora una volta la maestria del Caccia nel riprodurre cotali celesti infanti: ma sono sovratutto encomiabili e il viso della Vergine e la espressiva testa di S. Simone Stok e le mani del S. Giovanni che si incrociano sul petto in attitudine devota. È per vero questo uno dei migliori lavori del Caccia (fig. 5).

Fig. 5 - Apparizione della Vergine. *Fot. avv. Avezzana.*

Nella *Chiesa di S. Marco* l'unico quadro che conservasi del pittor nostro, ritrae le sembianze di *S. Rocco* pellegrino col cane e di *S. Marco* col leone: in alto la Vergine col Bambino. Non presenta particolarità speciali, pur essendo il gruppo della Madre e dell'Infante soffuso di tenera dolcezza.

Nella *Chiesa della Madonna* vi ha un quadro, che ritrae una *Santa* accompagnata da un angelo. Le due figure, a grandi dimensioni, occupano la maggior parte della tela; nel piano superiore e lateralmente, in proporzioni ridotte, stanno alcuni putti soavi. Un alito di fede investe ognuna di queste creature, che hanno, nelle pose, negli atti, nei volti, grazia infinita. L'angelo dalle ampie ali spicca e attrae in singolar modo l'attenzione.

Appartenne già a nobile famiglia privata che lo conservava nel suo oratorio (fig. 6).

Nella *Chiesa di S. Giovanni* sonvi alcuni quadri che arieggiano al fare del Caccia, ma che difficilmente si potrebbero ascrivere piuttosto al padre che non alle figlie o ad alcuno dei suoi imitatori e discepoli. Sono, con maggior probabilità, dovuti al maestro un *Padre Eterno,* non privo di pregi, e una *Madonna con Bambino,* quadri che si conservano nella sacrestia di detta chiesa. Guasto per i successivi ristauri, trovasi pure in S. Giovanni, un affresco del Caccia. Era, in origine, un pilone di quelli che veggonsi sorgere in alcune località campestri: edificatasi la chiesa, l'affresco del pilone divenne l'icona dell'altar maggiore.

Nella piccola *Chiesa di S. Rocco* si ammira uno stupendo affresco, rappresentante il Santo omonimo che, dopo la diuturna assistenza prestata agli appestati, si riposa, stanco e sfinito, ma rassegnato, a piè d'una rupe. Un angelo, giungendo dal cielo, amorevolmente gli reca conforto. Presso a S. Rocco ritroviamo il solito cane, che reca in bocca vivande e poco lungi, sovra una cavalcatura, il proprietario del cane che, seguendo gli indizi di questo, va a visitare il Santo. L'affresco ha singolari pregi di disegno e di colorito; e quanto più esso ci seduce, tanto maggiore si fa in noi il rammarico per lo stato deplorevole d'incuria e di deterioramento in cui esso si giace.

***

Nei cieli radiosi ove Raffaello dipinse i suoi angioli belli, circonfondendoli di paradisiaca luce, adornandoli di una divina grazia e rivestendoli di umana forma perfetta, trionfa con meravigliosa eccellenza il sentimento mistico.

Tali glorie di angioli, cinti di sì dolce leggiadria che mai altro pennello valse raggiungere, come quelle ch'erano intese a dar svolgimento a un determinato concetto religioso, furono le caratteristiche dei quadri a soggetto sacro, e si prestarono molto efficacemente a rendere sulla tela quell'allegoria che la mente dell'artista vagheggiava. Guglielmo Caccia, pittore di gran pregio, intuì quali prodigiosi effetti potevano ritrarsi da cosiffatte teorie di angioli, e con accortezza oculata ne fece nei suoi dipinti sì largo uso che col moltiplicarne gli esemplari egli pervenne ad ottenere una speciale maestria e a raffigurare putti degni d'esser ritenuti piccoli capolavori.

Chi infatti si fa a considerare le sue molte pitture, resta colpito più che da ogni altro particolare, dalle vezzose pose, dalle carnagioni fresche e vive, dal soave rider innocente, dal candore ingenuo di quei suoi puttini che pare in sè accolgano tutti i tesori ond'è vaga l'infanzia, ignara d'ogni male, monda d'ogni peccato, fiore di bellezza gentile. Anche gli storici dell'arte, che lasciarono nelle loro scritture ricordo del Caccia, mentre talvolta tacciono di altri notevoli pregi, esaltano questa sua particolar valentia e glie ne attribuiscono bella lode: un d'essi — il Della Valle — dice che egli si mostra « eccellente nell'esprimere gli angioletti del Paradiso in mille e sempre graziose attitudini, con quei capelli d'oro e ricciutelli e con quel risino veramente beato . . . ».

L'arte del Caccia è ricca di delicatezze, ricercatrice di commozione, frutto d'entusiasmo e di fede; egli lavorava alle sue tele con fervore, e nel finger quadri religiosi e nel raffigurar Madonne e Santi, seguiva chiari e definiti concetti artistici che siffattamente in lui si connaturarono, da costituirgli in pittura un suo proprio e particolare stile. Si vogliono per vero dagli intenditori distinguere nella sua attività artistica tre momenti o come suol dirsi tre maniere, e senza dubbio il fare più robusto e risoluto dei suoi anni migliori segna un notevole progresso, in relazione al periodo precedente e si stacca dal periodo susseguente, durante il quale egli lavorò troppo e troppo in fretta, sì da non isfuggire alla taccia di pittore industriale, per quanto egli non si sia abbandonato ai lenocinii dei volgari mestieranti. Francesco Negri casalese, studioso d'arte che, in alcune puntate della autorevole *Rivista di Storia e d'Arte* d' Alessandria, ricostruiva or sono alcuni anni (1896) su documenti d'archivio le vicende della vita di Guglielmo Caccia, confutando le false asserzioni antiche e raccogliendo amorosamente le poche notizie accertate, lamenta questo suo farraginoso lavorìo, a compiere il quale non isdegnò talora di valersi di collaboratori. Il bellissimo quadro di S. Luca può invero, con ogni probabilità, ritenersi come prova del fatto ch'egli abbia affidato il compimento di alcune tele a suoi discepoli. La qual cosa, se spiega l'enorme quantità di quadri ch'egli sparse e per le molte chiese monferrine e per quelle di Novara, Torino, Milano, Pavia, ecc., giustifica pur anche la continua incertezza di chi si fa a considerare le sue tele per sceverarle da quelle dei suoi seguaci. Copioso elenco di quante a lui più verosimilmente sono da attribuirsi, trovasi nel sopralodato studio del Negri; recentemente riprese l' argomento, col buon proposito di rivendicarne la memoria, il teol. C. Lupano parroco della città di Moncalvo ove si medita erigere un marmoreo ricordo, mentre per contro è cosa singolare che poco di lui si siano occupati gli antichi storici dell'arte. La sua biografia può contenersi in poche parole. Nato, non a Novara, ma a Montabone in quel d'Acqui (1568), cosa ormai incontestata, da parenti non ricchi, datosi all'arte pittorica, riuscì ad ottenere vasta e chiara rinomanza e a costituirsi un ingente patrimonio. Sposò la figlia del pittore Ambrogio Oliva da Trino e n'ebbe numerosa prole; due sue figlie educò alla propria arte e, preso queste il velo, egli fondò per esse in Moncalvo il Monastero delle Orsoline; in seguito, altre due figlie egli monacò; il che dimostra il fervore di fede che governò ogni atto della vita del Caccia e che si esplicò nelle sue opere, tutte quante intese ad accrescer lustro alla religione. Lavorò in moltissimi luoghi del Piemonte; fece non breve soggiorno al Santuario di Crea, ivi distinguendosi non che come pittore valente, come plasticatore egregio; ma tenne lunga e stabile dimora in Moncalvo, ove eresse il già citato convento ed ove ebbe sepoltura (1625) in una cappella da lui acquistata per la propria famiglia; in questa città anzi egli lasciò tali luminose traccie della sua arte gentile che parve cosa naturalissima ch' egli senz' altro venisse denominato *il Moncalvo*. Col quale onorevole epiteto G. Caccia passò alla posterità e fu contraddistinto nella storia della pittura.

L'epoca in cui visse il Caccia non fu delle più floride per l'arte del pennello; egli anzi ne rappresenta l'estremo bagliore e le opere sue appaiono come le più significative della ormai decaduta Scuola Piemontese. Una pleiade d'artisti già aveva tenuto alto il nome della pittura in Piemonte; e fra tutti era stato celeberrimo Gaudenzio Ferrari, l'*eximie pius* ritenuto « unico in esprimere la maestà dell'essere divino, i misteri della religione, gli affetti

Fig. 6 - Santa con Angelo. *Fot. avv. Avezzana.*

della pietà »; quegli cioè che aveva saputo con riso d'arte accrescere splendore a questa terra subalpina, dalla fama guerriera esaltata quale inclita madre d'eroi.

Ora, senza voler punto collegare il Caccia ad una speciale scuola, e senza voler ricercare i legami per cui egli potrebbe riallacciarsi agli artisti sovraccennati, notiamo come il Moncalvo abbia fra i contemporanei levato di sè alto grido, e come e principi e conventi e chiese amassero richiedere l'opera sua.

Col Caccia rifulge delle ultime luci del tramonto la bella giornata ch'ebbe aurora sì lieta, poichè dopo di lui una incipiente decadenza si viene manifestando. Infatti quando l'arte non accenna a progredire, infallibilmente comincia a decadere; si fa imitatrice; all'ingegno, alla genialità della concezione si sostituisce una virtuosità appariscente; la pittura diviene artificiosa e si riduce a moltiplicare le copie delle tele più in voga. Cosiffatto tramonto ha pur tuttavia soavi luci e morbidezza di tinte, come si vede nelle pitture del Sacchi allievo del Moncalvo,

e come in quelle della maggiore e della minor figlia del Caccia. Di esse l'una ebbe a suo segno il cardellino e l'altra la rosa, con le quali particolarità distinsero i loro quadri ma entrambe si informarono ai precetti del padre ed ebbero quindi una consimile *maniera*. Ed è notevole il fatto che ambedue condussero vita claustrale: singolari figure queste di monachelle pittrici che nella religiosa calma della cella monastica, alternando il rosario al pennello, le cure ascetiche ai diletti d'arte, si compiacquero di perseguire le care idealità pietose che già avevano commosso di mistici palpiti l'animo paterno e l'avevano fatto geniale illustratore di belle e poetiche scene liturgiche.

FRANCESCO PICCO.

Scoperte e primizie artistiche

Tiziano.

Nella sacristia del Duomo di Udine trovasi una tela la quale, a chi la esamini attentamente, si palesa come un'opera autentica di Tiziano negli ultimi anni della sua carriera. La Vergine, assisa su una roccia con le mani giunte, sta guardando il Bambino, che le sta di fronte, sopra un'altra roccia, su di un cuscino ricoperto di un drappo bianco.

A sinistra, dietro la Madonna, si ergono alte roccie, mentre un paesaggio si scorge dietro all'Infante; nell'aria si libra un bianco cartello con l'iscrizione: *Quem genuit adoravit.* Questa pittura, poco attraente e di una fattura poco accurata, ha però qualcosa di grandioso in sè. La Madonna potrebbe essere di Michelangelo, tanto è poderosa di forme. Il dipinto, un po' guasto e sporco, appartiene, senza dubbio, alla stessa epoca della *Ninfa col pastore* di Vienna e non può essere stato eseguito prima del 1565.

B. BERENSON.

Taddeo di Bartolo.

A Colle d'Elsa, in provincia di Siena, nella chiesa di S. Agostino, sull'altare di destra, v'è una tavola che reca la Vergine col Bambino il quale tiene in mano un uccellino. Sebbene le due teste siano, secondo l'usanza poco lodevole, mezzo nascoste da corone d'argento e delle collane ornino il collo delle figure, la squisitezza del sentimento di queste, la finezza della tecnica e la sfumatura delle tinte, concorrono a fare del dipinto una delle opere più deliziose di Taddeo di Bartolo. Lo stato di conservazione è ottimo: il manto solo della Madonna fu rifatto.

Poichè parliamo di Taddeo di Bartolo, rammentiamo un altro suo lavoro sconosciuto nella vicina Badia d'Isola, dove vedesi, a destra dell'ingresso, un affresco molto danneggiato, rappresentante la Madonna col Bambino che hanno per sfondo dei cherubini alati. Malgrado il pessimo suo stato, l'insieme ha un carattere molto decorativo e ci rammenta nelle figure quelle del polittico oggi conservato nella cappella di S. Carlo del Duomo di Volterra.

F. MASON PERKINS.

Un quadro di scuola toscana.

Nella chiesuola del piccolo villaggio di Collalto, in provincia di Siena, a 6 chilometri da Colle Val d'Elsa, trovasi al primo altare di sinistra un tavoletta, su cui sono rappresentati la Vergine ed il Putto con due angeli. Il Bambino, nudo in grembo alla Madre, le mette la mano in seno, mentre uno degli angioletti tiene a lui la testa e l'altro stà in atto di orazione con le mani giunte.

Sul fondo d'oro spiccano le carni un po' scurite dal tempo, il quale, ed ancor più l'umidità, diede ai panni una tinta nerastra; questi d'altronde vennero in gran parte rifatti in epoca però remota. Pur troppo il bel quadretto versa in tristissime condizioni, poichè dal lato sinistro un rigonfiamento ha sollevato non solo la pittura, ma la preparazione della tavola, staccandola dalla medesima, cosicchè la più lieve scossa potrebbe produrvi un danno irreparabile. Eppure sarebbe necessario trasportarlo fuori dell'umida nicchia, dove presentemente si trova e metterlo, ad esempio, sull'altar maggiore. Il Brogi, nel suo inventario, attribuisce quest'opera alla scuola Umbra, ma i tipi dei visi, il concetto generale della composizione indicherebbero una provenienza Toscana e, più particolarmente, dalla scuola di Filippo Lippi. Il Perkins anzi lo attribuirebbe a Zanobi Macchiavelli, suo discepolo.

G. CAGNOLA.

Di alcune miniature nella Mostra d'Arte antica in Siena.

Nel mio articolo sulla pittura alla Mostra d'Arte antica in Siena, ho dimenticato di richiamare l'attenzione dei lettori della *Rassegna* sopra le miniature di un'opera del XV secolo (ALBERTI MAGNI, *De animalibus*). Queste miniature portano l'attribuzione molto generale di *scuola senese del quattrocento*, ma, secondo il mio avviso, sono indubbiamente dovute al pennello di quell'artista così versatile che fu Francesco di Giorgio Martini, a cui sinora nessuno le aveva ascritte. La prima pagina, la sola esposta agli sguardi del pubblico, reca come soggetto principale l'unicorno, che secondo il mito, è in atto di porre la testa in grembo ad una fanciulla seduta: dei graziosi rabeschi corrono intorno a queste figure, mentre sui margini vedonsi delle piccole rappresentazioni delle fatiche d'Ercole. Un attento esame convincerà tutti coloro che hanno famigliarità con lo stile di Francesco di Giorgio della esattezza della mia attribuzione, anzi la finezza del disegno, la vivacità dei colori e la vaghezza della concezione, collocano questo lavoro fra i migliori del maestro e dànno a questi il diritto di venir annoverato fra i più provetti miniaturisti del suo tempo. Il nuovo aspetto sotto cui si presenta il multiforme artista, ci lascia sperare che si potranno ritrovare altri esemplari della sua maestria in questo ramo. E difatto nella stessa vetrina noi vediamo un altro libro (FR. ALFONSI, Ord. S. Augustini, *Super primum sententiarum commentum*) con un bel frontespizio, dove è ritratta una gentile figura di donna nuda ritta sopra una roccia che si eleva dal mare. Il leggiadro soggetto, sebbene molto danneggiato, serba tutte le caratteristiche di un genuino prodotto del nostro pittore, ma gli ornati deco-

ranti il resto della pagina tradiscono una fattura evidentemente inferiore e ci persuadono della collaborazione di un suo aiuto.

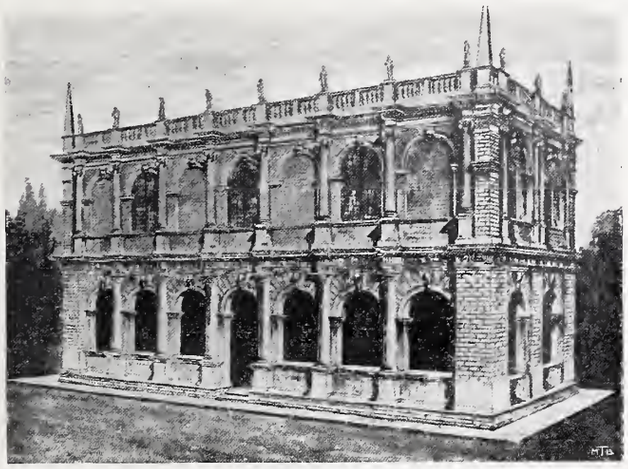
Nota. — Speriamo di poter presto corredare queste notizie colla riproduzione delle miniature, le quali pel loro fascino particolare, meritano di essere degnamente riprodotte e illustrate.

F. Mason Perkins.

Dal Direttore del Museo Civico di Bassano Signor Dott. G. Gerola riceviamo le seguenti interessanti notizie:

A **Bassano Veneto** si potè levare tutto l'intonaco moderno di un'aula scolastica, la quale in origine serviva di cappella, dedicata a S. Antonio Abate, ed ove restavano scoperti alcuni affreschi attribuiti al Guariento. Fu così completamente denudato il vano originale della chiesuola, di forma quadrata, col soffitto e col pavimento primitivi; e vennero scoperte le antiche aperture gotiche della porta e delle finestre. In tutte le pareti apparvero degli affreschi, in parte frammentari, in parte però conservati bene: e sempre più attendibile si dimostrò l'ipotesi trattarsi di opere del Guariento e di un suo allievo. In alto ricorre un elegante fregio a chiaroscuro su fondo rosso, con stemmi e figurine di santi, in basso sono le figure di S. Sigismondo, di S. Antonio abate con due devoti, della Madonna, di un apostolo, di altra Madonna, di S. Jacopo e S. Dionisio; e dirimpetto alcune scene della vita di S. Antonio, quali la sua vocazione, la partenza per il deserto e varie delle celebri tentazioni.

A **Candia,** il monumento più notevole della città era costituito dalla celebre *loggia* veneziana, la quale interessava specialmente per il fenomeno che si riscontra talvolta nello sviluppo



Creta - Candia - Loggia Veneziana.
(Secondo il progetto di ristauro dell'Ing. Berchet).

artistico delle colonie, del ritardo con cui le nuove forme stilistiche accolte dalla madre patria arrivano nei lontani possedimenti d'oltremare. Costruita infatti nei primi decenni del secolo XVII, la si sarebbe detta invece un capolavoro della sesta gentile e robusta del Sammicheli. Il governo cretese, che già colla demolizione delle storiche mura di Candia si era mostrato indegno della eccessiva libertà, dalle potenze civili ad esso concessa, volle questa volta sorpassare ogni misura, ordinando improvvisamente l'abbattimento di tutto il piano superiore della loggia: e la distruzione, conformemente agli ordini impartiti, venne compiuta nel modo più brutale. Unisco la fotografia del monumento, tolta dal progetto di restauro che l'Istituto veneto aveva fatto eseguire dall'ing. Berchet e che erasi offerto in omaggio al principe Giorgio. Auguriamo che sistemandosi la questione cretese, il governo dell'isola venga affidato a persona che offra ben maggiori garanzie di saper tutelare il patrimonio artistico del paese, che a noi Italiani tanto particolarmente interessa.

Dr. G. Gerola.

Bibliografia

= **Maurice Fenaille,** *État Général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours* (1600-1900), Librairie Hachette, Paris, 1903.

L'autore non volle con quest'opera rifar la storia della *R. Fabbrica dei mobili della Corona,* ma, raccolte in gran numero le notizie intorno agli arazzi usciti dalla fabbrica famosa dei Gobelins, intese a pubblicarle in un ordine evidente e rigoroso. Questo volume parte dal 1662 — epoca in cui, caduto in disgrazia Fouquet, Luigi XIV incaricò Colbert di riunire in una sola le fabbriche del Louvre, di Maincy, e di Ippolito di Comans, raccogliendo ai Gobelins i capi, gli artefici, i modelli, e dando unità di direzione a quella gloriosa industria artistica e arriva al 1699.

Il libro, improntato a una estrema sobrietà, esamina, si può dire, capo per capo ogni oggetto uscito dalla gran fabbrica in quel trentennio, e lo descrive e ne narra la storia, segnalando anche i mutamenti che ogni disegno subì nelle sue varie riproduzioni: cambiamenti di stemmi, secondo le persone cui era destinato l'arazzo, o l'intera serie di arazzi, cambiamenti di motto, figure inserite o tolte, o spostate, o nudi che la sopravvenuta pudicizia volle coperti. Ben si intende come, con queste minute osservazioni fatte su migliaia di oggetti, fosse difficile cosa il comporre un libro piacevole e insieme utile a chi nella farraggine di notizie ne cercasse una intorno a uno dei moltissimi pezzi studiati. Ed è però giusto dire che il metodo tenuto dall'autore era forse l'unico da seguirsi per ottenere il duplice scopo.

Dopo aver raccontato brevemente la storia di una serie di arazzi, li descrive uno per uno colla stessa forma succinta e chiara; e in tanti specchietti ci dà il numero di catalogo, le misure, la data in cui fu cominciato e finito, la fabbrica d'onde uscì, e quasi sempre il prezzo di costo d'ogni arazzo. A questi specchietti singoli segue una gran tavola complessiva di tutte le varie *edizioni* di ogni serie, la quale riassume anche le altre notizie contenute nel testo, sul luogo dove si trovavano prima della Rivoluzione, sul luogo dove sono presentemente, e sui pezzi che mancano, ecc. Così il libro, ricco di *indici* copiosi, diventa di agevole consultazione, mentre le notizie storiche, sgombre di particolari tecnici, sono anche piacevoli a leggersi.

Giacchè questi arazzi, belli di così nobile bellezza, e ricchi di così discreta e quasi dissimulata ricchezza, non passano attraverso le vicende politiche senza risentirne in qualche modo il contraccolpo, sia che in un momento di taccagneria imbecille il Ministero degli Interni ordini che una serie completa di arazzi di Bruxelles composta di sedici pezzi preziosi, venga bruciata per cavarne il danaro che avrebbe prodotto la vendita dell'argento dorato che conteneva (1797): sia che un Giurì delle Arti, in una visita alla fabbrica dei Gobelins sopprima 12 su 37 modelli perchè rappresentanti soggetti incompatibili colle idee repubblicane. Uno fra i disegni condannati è quello che riproduce Eliodoro di Raffaello, di cui nel processo verbale è detto che *consacra le idee di errore e di fanatismo* (10 settembre 1794).

Con interesse si leggono i motti superbi e qualche volta arguti che si riferiscono alla persona del donatore, o del beneficato, e commentano la figurazione. Nella serie di Gobelins intitolata *Fructus Belli,* che è una glorificazione della guerra colle scene di bottino, di gozzoviglia e di gioconde prepotenze, si legge però in una cartella nascosta fra i rami del bordo, un *non sine fastidio* pieno di significazione!

L'autore lascia il piacere o l'illusione di fare queste piccole scoperte al lettore che percorre il libro, oggettivo sempre a un grado estremo. Non un commento, non un giudizio; parla la storia, composta di fatti e di date; parlano i documenti, parlano sopratutto un linguaggio affascinante gli arazzi stessi, riprodotti in cento bellissime eliotipie, che danno quasi l'impressione del colore e del tessuto. Sfogliando il libro, stampato con una magnificenza conforme alla magnificenza del soggetto, si passano in rivista gli arazzi fatti sulle composizioni di Raffaello, *Battaglia*

e *Trionfo* (dove al posto dell'*in hoc signo vinces* venne per un singolare errore messo il *veni, vidi, vici)* e quelle famose tolte ai disegni di Van Orley (e non del Dürer) che rappresentano *le caccie di Massimiliano* nell'incantevole paesaggio del Bosco di Soignes, e gli *Elementi* e le *Stagioni,* e il *Trionfo degli Dei* (questa serie per essere troppo ricca di nudi « non serve che ai principi » osserva il catalogo) e gli *argomenti della favola,* dove i personaggi ebbero invece le loro nudità coperte di veli e di drappi, di cui si conosce il prezzo dalle note delle *modificazioni.*

A seconda dell'autore dei disegni, i quadri intessuti che ci passano sotto gli occhi inquadrati nelle cornici di opulenti festoni si rivelano italiani nella festività e nella ricchezza delle figure e del fondo, o hanno finezza e intimità e arguta bonomia fiamminga, o una molle grazia un poco lasciva tutta francese; così le cento tavole fuori testo equivalgono a una esposizione varia e completa che dia la misura dell'importanza artistica di questa fabbrica che è gloria francese. R.

= **Albert Brach,** *Nicola und Giovanni Pisano und die plastik des XIV Jahrhunderts in Siena.*

Nel decimosesto volume della storia dell'arte straniera pubblicata dall'Heitz a Strasburgo, il dott. Alberto Brach, si occupa dei Pisano, e della scoltura senese del trecento. Quanto al luogo d'origine di Nicola e Giovanni egli concede alla Puglia la gloria indiretta e minore d'aver dati i natali al padre dei due grandi artisti, restituendo a Pisa i Pisani! Risoluta così per lui la questione della patria, passa a studiare la produzione artistica con cura minuta, seguendo lo svolgimento dell'arte di Nicola a partire dalle opere alle quali prima si ispira; quanto ai bassorilievi della cappella del Duomo di Siena e di Ponte allo Spino, il Brach li crede posteriori a Nicola, cosicchè invece di esercitar un'influenza su di lui l'avrebbero subita. Studiando il pulpito del Battistero di Pisa vi discerne le reminiscenze classiche, dalle eredità etrusche, e dai primi indizi d'arte nuova che ricompariranno evidenti e significantissimi nel pulpito di Siena. Secondo il Brach la *Deposizione* e l'*Adorazione dei Magi* di Lucca non sono (come generalmente si crede della *Deposizione*) tra le prime opere di Nicola, ma stanno fra il pulpito di Pisa e quello di Siena, appunto perchè gli pare che segnino una fase di passaggio tra il classicismo del pulpito di Pisa e il verismo di quello di Siena. Traccia quindi la storia cronologica e critica dell'attività di Giovanni, ricercando quello che più probabilmente è opera sua nella fontana di Perugia, nel Camposanto di Pisa, nel Duomo di Siena. Alle Madonne col Bambino, così frequenti e così importanti creazioni di Giovanni Pisano, il Brach dedica un attentissimo esame, dimostrando l'influenza che ebbero su questa personificazione dell'amor materno, in quanto ha di più soave e di più malinconico, influenza che, al dire dell'autore, sentirà lo stesso Raffaello. Nelle attribuzioni poi dissente dal Bode quanto ai due Santi della Chiesa Collegiata di S. Quirico in Val d'Orcia, perchè, invece che di Giovanni Pisano, il Brach li crede opera di un artista dell'Alta Italia che lavorò al duomo di Parma e di Modena: e crede che la tomba di Benedetto XI in S. Domenico di Perugia, attribuita a lui, sia opera di un suo scolaro senese, più molle e più debole. Studioso di Giotto e dell'arte giottesca, il Brach si compiace in un confronto tra l'arte dei Pisano e l'arte di Giotto, e pur affermando una influenza degli uni sull'altro, non toglie al grande poeta della pittura nulla della sua importanza innovatrice. Certo non è invano che Giotto vide le scolture di Giovanni Pisano a Pistoia, prima di affrescar la cappella degli Scrovegni! E lo stesso vanto concede a Lorenzo Maitani che, con Adolfo, copre di storie la facciata del Duomo d'Orvieto. Il Brach si affatica in un esame minutissimo di quelle statue, a dare una paternità a tutte, studiandole nello stile, nelle particolarità caratterische, nei documenti, e cercando le influenze esotiche della scoltura di Chartres e di Amiens, e le pisane, e le senesi: pur lasciando al Maitani la parte più importante. Ma non alla sola paternità delle opere, si limita il nostro autore, perchè anche si spinge a quella delle idee: e a Tino da Camaino attribuisce l'invenzione dei nuovi monumenti funebri con quello al Vescovo Orto nel Duomo di Firenze, e a Cellino di Nese quella delle tombe rappresentanti un professore morto, in atto di insegnare dalla cattedra a una scolaresca che lo ascolta. Ma questo terreno delle singole attribuzioni e dell'origine di certi concetti è troppo difficile e scabroso perchè possa condurre sempre a risultati, non diciamo sicuri, ma nemmeno tranquillanti. Diamone infatti un saggio rispetto alla tomba di Cino da Pistoia. Non solo non è di Cellino di Nese pel disegno (e in che, se non nel disegno, consisterebbe l'invenzione?) ma non è sua neppure l'esecuzione. Il documento designa chiaramente Cellino di Nese come l'*impresario* del lavoro fatto da un altro. Oltracciò la data di quella tomba (1338 circa) che sarebbe, secondo il Brach, la prima con la figurazione del dottore che insegna agli scolari, è posteriore a infinite altre che già la recano. A Bologna si trovano infatti sepolcri raffiguranti il professore nella scuola, del 1300 (Rolandino Passegerio) del 1318 (Bartolazzo dei Preti) del 1318 (Mondino dei Luzzi) del 1328 (Michele da Bertalia) del 1330 (Matteo Gandoni) del 1333 (Bonandrea dei Bonandrei) del 1338 (Pietro Cerniti). Dunque per arrivar *primi,* il 1338 era tardi, e quando Jacopo della Quercia andò a Bologna a fare il capolavoro del genere, il tipo di monumento si eseguiva là da più di un secolo! R.

= Il noto editore **Enrico Torrini** di Siena ha pubblicato ultimamente una seconda edizione della ottima guida di quella città di W. Heywood e Lucy Olcott. La bella pubblicazione, di cui la *Rassegna* si è già altre volte occupata, e che si può giustamente chiamare ottima nel suo genere, come lo provano gli elogi prodigatile da giornali e riviste nostrane e forastiere, è questa volta arricchita di numerose e nitide illustrazioni.

In occasione della Mostra d'arte antica lo stesso editore ha dato alla luce un'altra guida di Siena, in italiano, molto più succinta, anch'essa illustrata ed utile a coloro che vogliono fare della bella città uno studio meno profondo.

= **Andrea Moschetti,** nel giornale il *Veneto* del 28 settembre u. s. pubblica, col titolo consigliato da un brano del Fogazzaro, *Un assassinio d'arte,* un articolo sull'opera compiuta dal Governo alcuni anni or sono in uno dei più insigni monumenti della provincia di Padova, il monastero di Praglia, fondato nel 1080 dai Maltraversi con un' annessa chiesa del 1170 e il campanile del 1292; chiesa rifatta poi nel 1490 da Tullo Lombardo, ricca d'opere d'arte. I lavori compiutivi dall'Ufficio regionale dei monumenti furono addirittura vandalici, secondo il Moschetti, che consiglia il modo di ricomporre le sparse membra delle opere d'arte fatte a pezzi e di ridar colore e vita al disgraziato monumento. Egli conchiude: « Il Governo ha compiuto il delitto, il Governo deve espiare la pena; chi ha rotto deve pagare. È tempo ormai che Padova, il Veneto, l'Italia facciano valere il loro diritto e gridino forte che il patrimonio artistico comune, da tanta supina ignoranza devastato, deve venire risarcito al più presto! ».

NECROLOGIO.

ENRICO PANZACCHI. È morto a Bologna il 5 dello scorso ottobre. Era nato il 16 dicembre 1840 ad Azzano da famiglia benestante stabilitasi a Bologna. Della sua multiforme attività a noi interessa ricordare che egli fu per lungo tempo professore di storia delle Belle Arti e presidente dell'Accademia di Belle Arti di Bologna e da ultimo impartì lezioni di estetica e di storia artistica a quell'Ateneo. Fra le sue opere — numerosissime nel campo letterario, artistico e musicale — ricordiamo i suoi scritti: *Dell'arte moderna — Brevi cenni storici intorno alla Pinacoteca di Bologna — L'estetica — Pel centenario del Guercino — Nel campo dell'arte — Le origini dell'arte nuova — Donatello — L'Accademia e l'arte in Italia — Per l'arte in Italia — Schifanoia — Leonardo da Vinci* (conferenza) — *Raffaello Sanzio* (conferenza), oltre a gran numero di articoli in giornali quotidiani. Molti di questi scritti furon poi raccolti in volumi. Fra gli ultimi, e di interesse agli studiosi dell'arte antica, ricordiamo *Il libro degli artisti,* una ricca antologia di scritti di vecchi maestri, dal secolo XIII fino ad oggi, edito dallo stabilimento milanese L. F. Cogliati.

MENOTTI BASSANI & C. Editori — BATTISTA BIASSONI *responsabile.*

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano
Caratteri appositamente fusi dalla Ditta NEBIOLO & C. - Torino - Milano - Genova.

Adria. — Un tesoro artistico.

Nella nostra città, annessa alla Pia Casa di Ricovero, v'è un'umile chiesetta dedicata a S. Andrea.

La chiesetta di veramente pregevole non aveva che una magnifica *Deposizione* di Luca Giordano.

Ora invece, per merito di un antiquario estero, si venne a scoprire un nuovo tesoro d'arte.

La *pala* dell'altare maggiore venne riconosciuta pregevolissima opera di celebre autore. Essa raffigura la Madonna della Neve con Gesù bambino in braccio adorati da S. Andrea, S. Giovanni, S. Luca e S. Matteo. Le fanno corona teste d'angeli di fattura squisita.

Le tinte son piuttosto tenui, ma sullo sfondo del trono su cui poggia la Madonna le figure risaltano in modo sorprendente. Il quadro è conservatissimo. L'abile antiquario capì subito di trovarsi al cospetto di una vera opera d'arte e offerse lì per lì alla Prepositura del Pio Luogo lire 10.000.

La Prepositura, intuendo che il quadro poteva valere ben di più, e sapendo che disposizioni di legge vietano in via assoluta la vendita d' opere d' arte, senza autorizzazione governativa, non volle cederlo.

Da parte nostra non possiamo che augurarci che il prezioso dipinto sia conservato al patrimonio artistico della nostra città, patrimonio che pur troppo, specialmente in questi ultimi tempi, andò sempre più assottigliandosi, nonostante tutte le disposizioni di legge e le autorità competenti, sempre compiacenti nel chiudere gli occhi.

Castiglion dei Pepoli. — Un gruppo robbiano.

Scrivono da Strada del Casentino al *Giornale d'Italia:*

« Giorni sono, trovandomi a Castiglion dei Pepoli, mi occorse di ammirare, fra le varie cartoline illustrate del luogo, anche quella riproducente lo stupendo gruppo robbiano dell'antica chiesa del paese.

« Non volli privarmi del piacere di ammirare questa opera d'arte; e, nella speranza di vedere qualche altra bella cosa, scesi fino alla chiesa che si trova in basso al Castello. Con mia grande meraviglia però il gruppo robbiano non c'era più, e alle mie insistenti domande fu risposto che il gruppo era stato mandato a Firenze ad un *pittore* perchè lo restaurasse.

« Può darsi che l'invio a Firenze sia stato fatto d'accordo con l'ufficio regionale, e che il pittore, che mi fu anche nominato, sia persona competente per tali restauri. Tutto ciò però mi è sembrato un poco anormale, tanto che ho voluto informarvene. Che se tale invio a Firenze è stato fatto senza il preventivo consenso della competente autorità, questa, messa sull'avviso, potrà informarsi del come procede questo restauro, ed assicurarsi che in questo caso non si tratta dei soliti trafugamenti così frequenti delle nostre opere d'arte ».

Ora, per quante ricerche abbiam fatte, non siamo riusciti a trovar notizie d'un gruppo robbiano esistito da molto o da poco in Castiglion dei Pepoli. Pensiamo quindi che si tratti d'un equivoco o sul paese o sull'opera d'arte.

Bettona. — Nuovo Museo.

Così il prof. Alessandro Bellucci scrive al *Giornale d'Italia*, intorno alla costituzione in Bettona (provincia di Perugia) d'un nuovo Museo:

« La benemerita iniziativa di un colto uomo, il signor Balucani, la energia e la bravura del pittore Sebastiano Novelli, hanno creato, più che ogni altra forza, il nuovo Museo. E così le solennità centenarie di non so qual festa, invece che disperdersi, come troppo spesso in Italia accade, in vano rumore di mortaretti e di discorsi, hanno lasciato qualche cosa di buono e di duraturo in questo antico castello dei Baglioni, ultimo asilo del fosco Malatesta; dove, a cavaliere delle due vallate del Topino e del Chiagio, l'ètere è purissimo e la boscaglia è folta.

Naturalmente, per una piccolissima città (se pure in omaggio alla sua storia millennaria si voglia chiamare città Bettona) è già troppo che il Municipio abbia ripristinato un salone nell'antico palazzo del Potestà e lo abbia destinato a questo uso. Il Museo di Bettona è insieme museo, pinacoteca ed antico archivio. È incredibile, che in una borgata alpestre di appena mille abitanti si siano potuto mettere insieme un centinaio di oggetti di molto valore, etruschi, romani, bizantini, medioevali e del rinascimento: tempere, affreschi, armi, sigilli, maioliche, urne, erme, busti, miniature, merletti, fittili, stemmi. E se lo Stato favorisse questi focolari, che per virtù propria si riaccendono, e destinasse un provvido sussidio, non a svegliare i dormienti o in vane tutele, ma a ravvalorare i buoni auspici di queste località, facilmente dalle mani dei privati e dalle località circonvicine ben altra dovizia di oggetti scaturirebbe fuori.

Intanto oggi, quando questi oggetti saranno ben noti, Bettona richiamerà a sè lo studioso ed il viaggiatore.

Un magnifico affresco di B. Caporali o di Fiorenzo di Lorenzo; degli angeli di Benozzo collo stemma dei Della Rovere; la Madonna del soccorso del Perugino, S. Antonio da Padova del Perugino, firmato; un insuperabile merletto del Cinquecento a punto di Milano; l'ultimo autografo di Malatesta Baglioni... e poi nel museo e fuori, tavole e affreschi del Gaddi, di Tiberio di Assisi, di Dono Doni; un bellissimo gruppo dei Della Robbia...

Pensare che, dopo tanti secoli, tante dispersioni e rapine, antiche e moderne, ogni piccola terra d'Italia può ancora gettar fuori tante dovizie di arte, tante memorie del passato! ».

Cartagine. — Scavi.

Gli oggetti raccolti negli scavi di Cartagine eseguiti sotto la guida del padre Delattre sono stati raccolti in un museo abbastanza vasto, sito nei pressi del luogo degli scavi: formano il punto di partenza per lo studio del periodo punico che destò il maggiore interesse per essere stato il periodo di più alta coltura di quel popolo. Le più antiche tombe giacciono a grande profondità, talora perfino a dieci metri dal suolo. Sul suolo stesso si trovano anzitutto tracce di scolture arabiche, quindi, più in basso, si perviene di mano in mano ad avanzi di epoche cristiane e pagane, a resti del tempo romano e finalmente si trovano tracce del periodo punico.

Una delle più interessanti scoperte fu quella della tomba di Jadamelek. Ad una profondità di 7 metri s'incontrò la copertura della tomba, copertura molto robusta e che fu scavata con gran fatica; il sepolcro molto ampio conteneva due scheletri, ornati di anelli d'oro e braccialetti di bronzo. Le pareti e il pavimento del sepolcro eran coperti di un finissimo ma solido intonaco di stucco; il soffitto era di legno, e intorno alle pareti correva una specie di scansia di legno, piena di tesori, oggetti d'oro e d' argento; e poi una targa d'oro portante un' iscrizione in antichi caratteri fenici. Questa targa risale al V o VI secolo a. C.

Berlino. — Dono al Museo.

Donatore è il signor Adolfo Thiem, il presidente della Società per gli interessi locali, che da molti anni abita nella sontuosa villa del Berigo a S. Remo.

L'imperatore Guglielmo accordò per i ventiquattro quadri una speciale galleria, cui pose il nome del donatore.

Tra i quadri migliori sono i seguenti: Ritratto di Rembrandt, Madonna dell'Annunziata di Van Orley, animali morti di Jean Fyt, ritratto della marchesa Spinola, del valore di 500.000 franchi, di Van Dyck. resti di un pranzo di Claes, ritratto di un magistrato di Franchois, paesaggio di Jacob Ruysdael, corsa sul ghiaccio di Jean Van Goyen, bacile con frutta di Willen Kalf, ritratto di una matrona di Jacques Backear.

Il signor Thiem, quando aveva importate in Italia le sue opere d'arte, si era riservato il diritto di poterle di nuovo esportare.

Delo. — Scavi.

La scuola francese di Atene, scavando a Delo, ha fatto delle scoperte interessanti; fra le altre due Sileni coronati di edera, con un'anfora sulla spalla, del III secolo avanti Cr., poi un magnifico gruppo rappresentante Pane e Afrodite con Ero sulla spalla, opera bellissima. Furono pure messi alla luce parecchi edifici (*B. de l'A.*).

Assortimento
Ricchissimo
di Caratteri
e Fregi
Ultima Novità.

P. Albé & Figlio

Premiata Fonderia Tipografica

Milano
Corso Vigentina N. 50-52

Malattie nervose

Gabinetto di Elettricità Medica

MILANO - Via S. Andrea, 11

Direttore Dott. CARLO LURASCHI

VISITE e CURE dalle 10 - 12 alle 3 1/2 - 6 pom. tutti i giorni meno la Domenica

ELETTRICITÀ - MASSAGGIO

Doccie - Bagni di luce - Raggi X, ecc., ecc.

CURE SPECIALI { per togliere le macchie della pelle
per la paralisi pausale
per l'asma

Stabilimento Artistico
per le riproduzioni Fotomeccaniche.

DIPLOMA D'ONORE, TORINO 1898 — MEDAGLIA D'ORO, PARIGI 1900

FONDERIA DI CARATTERI E FABBRICA DI MACCHINE

DITTA NEBIOLO & C. - TORINO

SOCIETÀ IN ACCOMANDITA PER AZIONI - CAPITALE L. 3.000.000 INTERAMENTE VERSATO

Impianti di Tipografie in brevissimo tempo

750 Operai — 150 Cav. di forza

Filiali: MILANO - GENOVA - PARIGI - BUENOS-AYRES

"APOLLON" in 15 gradazioni

Matite nere finissime per Artisti, Ingegneri ed Architetti * * * * * * * *

In vendita presso le principali Cartolerie.

Chiedere sempre la Marca di fabbrica JOHANN FABER - Norimberga.

(2 martelli incrociati)

Premiato in tutte le Esposizioni.

KOH-I-NOOR

Matite nere finissime in 16 graduazioni

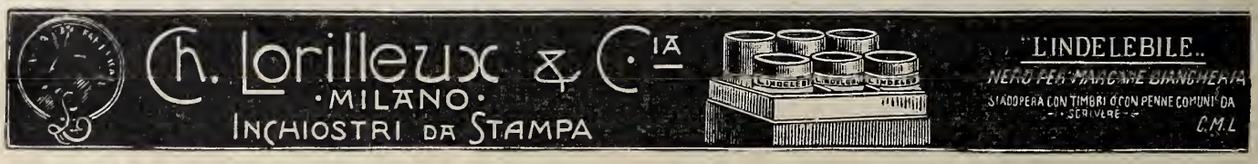
per Artisti, Ingegneri ed Architetti

Specialità delle premiate Fabbriche di L. & C. HARDTMUTH

(Vendonsi nelle principali Cartolerie del Regno)

Esposizione Universale Parigi 1900 GRAND PRIX la più alta onorificenza

BUDWEIS-VIENNA



La presente Rassegna è stampata con inchiostri della Casa CH. LORILLEUX & C.

Anno IV. - N. 12 Milano: Dicembre 1904

RASSEGNA D'ARTE

DIREZIONE

GUIDO CAGNOLA — FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI — CORRADO RICCI

Sommario:

CARLO GAMBA: Giovanni dal Ponte *(con dieci incisioni)*. — F. MASON PERKINS: Di alcune opere poco note di Ambrogio Lorenzetti *(con sette incisioni)*. — Scoperte e primizie artistiche: Siena. Scuola di Pietro Lorenzetti *(con una incisione)*. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:
nel Regno 10 *Lire*
per l'Estero Lire 11.

Direz. e Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI & C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1 *Conto corrente colla Posta.*

CRONACA

Roma. — Un'esposizione d'arte italo-bizantina.

Si è costituito a Roma un Comitato, di cui fanno parte, oltre illustri stranieri, Adolfo Venturi, Domenico Gnoli e altri, per un'Esposizione d'arte italo-bizantina, che si terrà, dal Marzo a tutto il Giugno 1905, nell'artistico castello Roveriano durante il periodo delle feste centenarie della storica badia di Grottaferrata.

Il ministro della pubblica istruzione, on. Orlando, ha accettato il patronato dell'Esposizione con una lettera di compiacimento all'abate di Grottaferrata, Antonio Pellegrini, sopraintendente della badia.

Venezia. — Scoperta artistica in una chiesa.

Nella chiesa dei Santi Apostoli, e precisamente lungo una parete della cappella dell'Addolorata, dove si sta erigendo un busto a Pio X, si è fatta oggi un'importante scoperta artistica.

Sotto il muro è stata rinvenuta un'altra parete con un grande affresco splendidamente conservato, rappresentante alcuni episodi della Passione di Cristo.

Si ritiene che l'opera risalga al principio del quattrocento. L'ufficio regionale dei monumenti ha fatto sospendere i lavori di scoprimento per preparare il progetto dello scoprimento completo.

Venezia. — Chiesa in pericolo.

Erano corse gravi voci sullo stato della chiesa di San Giacometto di Rialto. Si diceva che la chiesa fosse crollante e che il pericolo dello sfasciamento del vetusto edificio fosse imminente.

Informazioni assunte dall'ufficio regionale dei monumenti, permettono di assicurare che il pericolo esiste solo in parte: si tratta della corrosione degli architravi del portico che sta davanti alla chiesa. L'ufficio regionale, dopo aver fatto un sopraluogo, ha presentato una relazione al sindaco e al prefetto. I lavori, che sono assai urgenti, s'inizieranno fra giorni. Il Comune a tal uopo preleverà dal fondo delle trecentomila lire, stanziate in base alla nuova legge sui monumenti del Veneto, la somma occorrente a questi restauri.

Firenze. — La scoperta di due grandi statue robbiane.

Matteo Pierotti, facendo alcuni studi d'arte nella chiesa di San Jacopo — ove si conservano pure una statua robbiana di Maria Maddalena ed una di San Bernardino attribuita a Niccolò Civitali — ha scoperto oggi nella nicchia di un altare tenuta costantemente chiusa, due grandi statue dei Della Robbia ignote a tutti, tanto che non figurano neppure nell'inventario degli oggetti d'arte compilato per cura dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti.

Le statue, di grandi dimensioni, sono di una fattura così squisita, che si possono ritenere fra le più belle che si conoscano. Una rappresenta la Vergine, l'altra l'Arcangelo Gabriele. La testa delle due statue manca dello smalto che copre le terre vetriate Robbiane; resta a vedersi se lo smalto esiste sotto una colorazione fatta posteriormente o se è stato tolto per facilitare l'opera dei deturpatori o se, caso pure possibile, nulla è stato alterato dell'esecuzione primitiva.

Dato quest'ultimo caso, le statue avrebbero un valore inestimabile, perchè, fra l'altro, le dimensioni di questi capolavori sono colossali.

Il Pierotti, che attende ad uno studio sugli innumerevoli lavori lasciati dai Della Robbia nella Valle del Serchio, illustrerà nell'*Emporium* la sua scoperta.

Bologna. — Avanzi dell'antica chiesa di S. Pietro.

Per munificenza del canonico conte mons. Lodovico Zucchini (il quale ha fatto eseguire a sue spese, lo scorso anno, la doratura delle grandi pilastrate della cappella maggiore nel tempio metropolitano di S. Pietro) si sta attualmente rifacendo il pavimento di tutta la vasta chiesa, che ora è a mattoni e che sarà invece rifatto con grandi lastre di marmo, ad opera della Ditta Venturi. Ora nell'eseguire i necessari lavori di escavo nel pavimento per stabilirvi il fondo di ghiaia e ciottoli sul quale sarà collocato il nuovo pavimento, è stata fatta una importante scoperta archeologica.

Come è noto, la chiesa attuale, grandiosa, ma di scarso effetto, è costruzione del secolo XVII, essendosene iniziata la costruzione nel 1605 su disegno del padre Magenta, barnabita, il quale conservò la cappella maggiore costruita da Domenico Tibaldi nel 1575; mentre poi la facciata fu aggiunta dal Torreggiani, per incarico di papa Lambertini, fra il 1743 e il 1748.

È anche risaputo che l'edificazione della presente Metropolitana fu fatta sulla stessa ubicazione dell'antica chiesa romanica innalzata fra il 1161 e il 1165, dopo che uno spaventoso incendio, sviluppatosi nel 1131, ebbe distrutta la primitiva Metropolitana eretta nel 910, cioè quando gli Ungari, nella loro invasione del 902, ebbero ruinata la cattedrale dei Ss. Pietro e Paolo a Santo Stefano.

Del tempio, di stile romanico, ci restano solo pochi avanzi, dai quali appare chiaramente come esso fosse grandioso ed artistico: basterà ricordare il campanile, eretto a tre alti piani sulla fine del secolo XII, i due leoni a fianco della porta maggiore, all'interno, che ressero il baldacchino della porta nel fianco della chiesa a mezzogiorno, ed infine una colonna a spirale di marmo rosso di Verona con sotto una cariatide, che appartenne ad una porta della chiesa, ma non forse a quella dei leoni su ricordata, colonna che ora si trova nel cortiletto messo a giardino, entro il palazzo arcivescovile, appoggiata al muro di cinta.

Ora, grazie ai lavori al pavimento, è stato rinvenuto, alla profondità di pochi decimetri, il piano dell'antico tempio romanico a tre navate con le basi di pilastri ottagoni, lapidi mortuarie con iscrizioni, scudetti. Le molte ossa rinvenute nelle fosse carnarie sono state rimosse, e queste accuratamente riempite di materiali.

Nè meno importante è l'altra scoperta fatta, quella della *cripta* situata esattamente davanti alla gradinata da cui si ascende all'altar maggiore. Essa si trova allo stesso piano dei *Confessionali*, che sono, come è noto, nell'abside, al di sotto dell'altar maggiore e del coro, e potrà agevolmente con quelli essere posta in comunicazione.

I muri della cripta stessa sono in gran parte ricoperti di affreschi, assai bene conservati.

Presiede egregiamente ai lavori di escavo il dottissimo canonico prof. don Luigi Breventani.

Belluno. — Facciata del Duomo.

Una curiosa questione, nuova negli annali dell'arte, sta sollevandosi a proposito dell'antico concorso per la facciata del nostro Duomo.

Il Ministero della Pubblica Istruzione ha dichiarato che nessuno dei progetti presentati corrisponde alla imponente serietà dell'architettura interna del tempio, opera di Tullio Lombardo; che inadeguati sono i mezzi per dare alla facciata il carattere richiesto; doversi quindi rinunciare all'idea, certo lodevolissima, fino a quando la Fabbriceria avrà disponibile la somma necessaria per l'opera grandiosa e difficile.

In seguito a questo giudizio la Fabbricieria pare abbia deciso di mettere da parte i progetti presentati da ben 30 architetti fino a tempi migliori. Ma i concorrenti non la intendono così. Essi vogliono che una commissione competente esamini i lavori presentati e conferisca il premio a quello che sarà giudicato il migliore.

Adria.

In località detta Amolaretta, presso Adria, fu scoperto un sepolcro del terzo secolo avanti Cristo, con molte anfore e una numerosa serie di vasi di foggie e tecniche diverse, componenti tutti il detto sepolcro.

Sono da notarsi inoltre una chytra di perfetta conservazione, dipinta a fogliami neri su fondo rosso, un bellissimo colatoio di bronzo con lungo e solido manico da una parte e provvisto dall'altra di breve appendice, una bassa coppa frantumata, pure di bronzo a breve orlo con manico.

La **Rassegna d'Arte** *sta per entrare nel suo quinto anno di vita; di una vita proficua, durante la quale essa mantenne tutte le promesse fatte ai suoi associati; le superò anzi poichè, senza venir meno al programma impostole dalla speciale indole sua, ebbe a trattare gli argomenti più svariati, rendendosi interessante e piacevole a un più esteso numero di lettori oltre a quelli che fanno precipuo scopo dei loro studii i più raffinati problemi di estetica, le ricerche di peregrina erudizione. Nè la* **Rassegna** *trascurò di tenersi al corrente dei principali avvenimenti artistici in Italia e fuori; del che fanno bella testimonianza le corrispondenze dovute alla penna di critici competenti, da Siena, da Parigi, da Londra, in occasione delle Mostre tenutesi in quelle città.*

Una rubrica speciale fu consacrata alle " Scoperte e primizie artistiche ,, sembrandoci assai importante che cose ignote o mal note venissero portate subito alla conoscenza del pubblico. Ci sia lecito di affermare, a tal proposito, che nessuna rivista italiana o estera offrì ai propri lettori maggior copia di novità, illustrate con riproduzioni fotografiche eseguite espressamente.

Il passato dia affidamento dell'avvenire ai nostri lettori. La **Rassegna,** *che venne ogni anno sensibilmente migliorando, non solo si manterrà all'altezza della fama acquistata, ma proseguirà nel cammino ascendente di un ben inteso progresso.*

Ai nostri abbonati dobbiamo però rivolgere un caloroso appello perchè vogliano fare alla **Rassegna** *una attiva propaganda a maggiormente diffonderla. Non ci illudiamo che, per la natura sua, e allo stato presente della coltura da noi, il nostro periodico possa arrivare a una diffusione pari a quella delle riviste di varietà o di semplice letteratura, ma non dubitiamo che possa, anzi debba trovare fra le persone colte un pubblico più numeroso. Non seguiremo il consiglio di coloro che ci suggeriscono di elevare il prezzo dell'abbonamento ora che, nell'interesse degli studiosi, abbiamo accresciuto notevolmente il numero e il formato delle incisioni, alcune delle quali eseguite " fuori testo ,, ma poichè la* **Rassegna** *si sostiene solo grazie a sensibili sacrifici della Direzione e della Casa editrice, ci auguriamo che, per assicurarle un'esistenza vigorosa e duratura, e per dedicare tutte le risorse al progressivo miglioramento del periodico, il favore del pubblico colto corrisponda ai nostri sforzi.*

Da parecchi associati residenti fuori di Milano, ci pervennero frequenti lagnanze per le condizioni cattive in cui giunge ad essi la rivista. Il modico prezzo di abbonamento non ci permette di affrontare maggiori spese di posta e di spedizione, così che abbiamo pensato di introdurre pel prossimo anno le seguenti modificazioni per gli abbonamenti:

a) *per gli associati residenti in Milano* . . . . . L. **10**
b) *per gli associati residenti nel Regno, ma fuori di Milano,* L. **12**

(la **Rassegna** *a questi ultimi sarà spedita ravvolta in un cartoncino rigido, così da impedire le ammaccature)*

c) *per gli associati residenti all'Estero* . . . . . L. **15**

(la **Rassegna** *verrà loro spedita stesa entro busta rigida di cartone).*

GLI EDITORI.

Si pregano vivamente quei signori abbonati che sono in arretrato coi pagamenti di far tenere con cortese sollecitudine il saldo del loro dare.

L'Amministrazione.

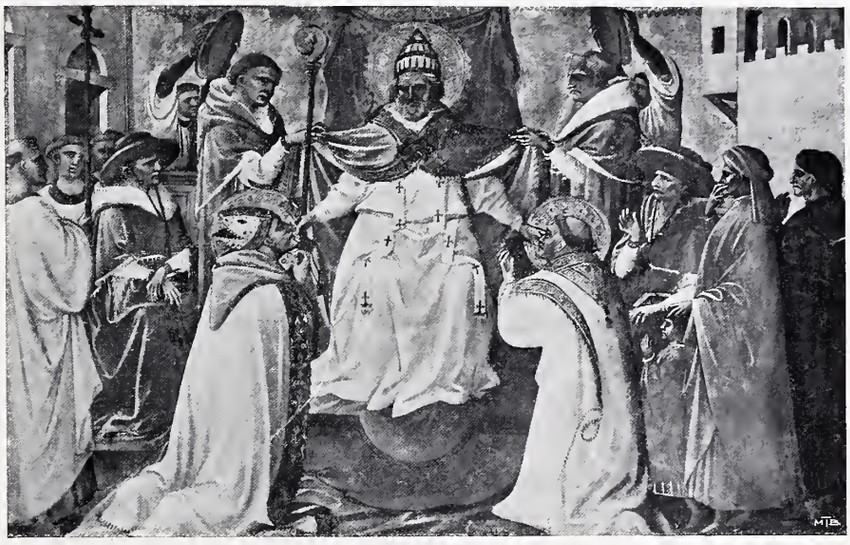
RASSEGNA D'ARTE

ANNO IV. MILANO - Dicembre 1904 N. 12

Giovanni dal Ponte

Nel fascicolo 1° e 2° de *L'Arte* del 1904 comparve un pregevole articolo del signor Pietro Toesca, intitolato: *Umili pittori Fiorentini,* col quale egli illustra alcune opere d'un artista del principio del secolo XV, confuso da taluni critici con Jacopo del Casentino, che lavorò invece intorno alla metà del secolo precedente.

Oltre alla predella colle storie di S. Pietro e all'*Incoronazione* che si trovano nella Galleria degli Uffizî, egli pubblica un'altra *Incoronazione* assai più bella del Museo di Chantilly e un trittico del Museo Cristiano in Vaticano datato del 1435, riconoscendo con molta giustezza in tutte queste opere la stessa mano, che dipinse gli affreschi, in parte recentemente ritrovati, delle cappelle Scali e Dell'Abbaco in S. Trinita, e descrivendone con chiarezza e finezza d'osservazione i molti caratteri, spiccatamente personali dell'artista. Con lodevole modestia il signor Toesca si trattiene dall'imporre un nome a questo pittore, sebbene ci indichi quanto ne dica il Milanesi nelle annotazioni alla vita di Giovanni dal Ponte, cui il Vasari ascrive gli affreschi di S. Trinità. Il Milanesi adunque, colla scorta dei documenti, ci fa sapere che due furono gli artisti incaricati della decorazione della suddetta cappella, ossia Giovanni di Marco e Smeraldo di Giovanni, e che questo Giovanni di Marco fu detto dal Ponte, perchè aveva bottega a S. Stefano presso al Ponte Vecchio. Accordando quindi la tradizione Vasariana colla scienza dei documenti, io con questo mio articolo intendo confermare, che realmente l'artista, cui spetta il merito principale di quegli affreschi, fu Giovanni dal Ponte; così pure mi propongo di mettere nella debita luce questo artista, riunendo sotto il suo nome, oltre le opere conseguentemente attribuitegli dal Toesca, alcune altre pitture, che, poco conosciute e sotto nomi diversi, si trovano sparse per chiese e musei.



S. Pietro che distribuisce le dignità ecclesiastiche - Giovanni dal Ponte - Firenze, *R. Galleria degli Uffizi. Fot. Alinari.*

Secondo i documenti, Giovanni dal Ponte nacque nel 1385; nel 1412 fu iscritto tra gli *Accademici del Disegno* e morì nel 1437 di 52 anni. Dipinse in S. Trinità, per commissione dei Capitani di Orsammichele, nel 1429 e 1430, le due cappelle di Paolo dell'Abbaco, di una delle quali non resta traccia, mentre dell'altra a destra della cappella maggiore si veggono ancora le pitture all'esterno sopra l'arco. Nel 1434 vi dipinse la cappella Scali. Poi dipinse, non si sa in qual chiesa, una cappella per il Serpe dei Quaratesi, alcuni forzieri per Ilarione dei Bardi, per Paolo di Giovannazzo Biliotti e per Zanobi Cortigiani, nonchè un paio di candelieri per la Compagnia del Bigallo, tutte opere delle quali credo smarrita ogni traccia. La fama del suo nome si protrasse tanto, da indurre il Vasari a tracciarne la storia, facendolo però vivere quasi un secolo prima e attribuendogli probabilmente oltre gli affreschi della cappella Scali, anche opere di altri maestri di nome Giovanni, vissuti in tempi diversi.

Invece riguardo allo Smeraldo i pochi documenti, riuniti dal Milanesi, ci dicono che morì di 79 anni nel 1444, il che significa essere egli nato nel 1365; nel 1403 lavorò con Ambrogio di Baldese alcuni ornamenti per il pilastro dei maestri di pietra e di legname in Orsammichele e per la Compagnia di S. Zanobi; nel 1429 e 1430 e nel 1434 dipinse, come si è detto, con Giovanni di Marco in S. Trinità. L'essere sempre nominato come secondo, ci fa pensare egli dovesse essere piuttosto un buon tecnico, dell'opera del quale si giovassero gli artisti dell'epoca per l'esecuzione dei fondi e degli ornamenti e per mettere a oro. Nei documenti relativi a S. Trinita, Giovanni di Marco, più giovane di 20 anni, è appunto nominato per il primo, ciò che indica esser questi l'artista di maggior importanza, cui veniva commessa l'ordinazione.

Classificando, come cercheremo di fare, in ordine cronologico, secondo lo stile, le opere da ascriversi a Giovanni dal Ponte, potremo vedere, attraverso un velo conservatore, lo sviluppo progressivo dalla maniera trecentesca di Spinello Aretino, per quella più progredita di

L'Incoronazione della Vergine, ai lati vari Santi - Giovanni dal Ponte - Firenze, *R. Galleria degli Uffici.*
Fot. Alinari

Lorenzo Monaco fino a quella dell'Angelico e di Masaccio stesso; e questa facilità di modificare le proprie impressioni a seconda d'influenze altrui, è qualità assai più propria d'un giovane, qual'era Giovanni dal Ponte all'inizio del secolo XV, in un periodo di rapidissimo sviluppo e perfezionamento tecnico dell'arte, che non di un uomo come Smeraldo, già in quell'epoca giunto alla maturità e quindi probabilmente non più in condizione di abbandonare la maniera trecentesca.

Io credo che Giovanni dal Ponte si sia addestrato nell'arte negli ultimi anni della carriera pittorica di Spinello Aretino (morto nel 1414), la cui scuola fu certo vastissima, dato l'ingente numero di cicli d'affreschi che gli furono allogati e parecchi dei quali fortunatamente ci sono giunti, dove si distinguono maniere e abilità assai disparate. All'epoca di Spinello si usava ancora di decorare intere pareti di chiese e di sale con affreschi rappresentanti storie di santi e patriarchi, quindi l'artista a cui tale incarico veniva affidato, stabiliva il soggetto delle composizioni e riservandosi l'esecuzione delle parti più in evidenza, dirigeva il lavoro di una quantità d'aiutanti, che compivano il rimanente. Questi poi, spargendosi per le città e per le campagne, ripetevano con poche varianti e talora con molta inabilità le medesime composizioni, creando a loro volta nuovi discepoli, che divulgavano la maniera del maestro. Ma chi poi era dotato d'ingegno originale e di un modo di vedere e di sentire personale, aveva campo di sviluppare all'ombra del maestro le proprie qualità e poi perfezionarsi nel lavorare da solo, cercando di seguire le orme di coloro che facevano fare maggiori progressi all'arte. Tale dovette essere direttamente o no lo sviluppo artistico di Giovanni dal Ponte.

Spinello Aretino, il cui ingegno versatile lo conduceva a lavorare per ogni parte della Toscana, si creò uno stile proprio, fondendo la romana maestà dell'arte giottesca, con la gotica eleganza e la sensibilità d'espressione dell'arte Senese e diè vita a composizioni piene di drammaticità e di temerità nell'affrontare difficoltà tecniche. Senza preoccuparsi troppo dell'esattezza del disegno, egli cercava effetti nelle larghe linee della composizione, nonchè nei contrasti dei colori, che rese molto più luminosi e pastosi di quanto si fosse fatto fino a lui. Si possono studiare i caratteri inerenti alla sua maniera nei cicli di lui rimasti, che sono: in Firenze, la sagrestia di San Miniato colle storie di S. Benedetto, dove nell'espressione delle movenze e nel girar dei panni si accosta ai Lorenzetti; la cappella di S. Caterina presso l'Antella, forse l'opera sua più equilibrata o più accurata che ci rimanga; nel camposanto di Pisa le storie assai rovinate di S. Efeso; quelle di S. Michele in S. Francesco d'Arezzo; in Siena, nel Palazzo Pubblico, la sala di Balia colla storia di Alessandro III, certamente l'opera sua più importante come monumento storico.

Dall'esame dello stile di dette opere mi sembra di poter dedurre, che fossero in gran parte discepoli di Spinello coloro che dipinsero l'interno della chiesa di Orsammichele, i cui affreschi il Vasari ascrive a Jacopo Landini detto del Casentino. Questo pittore fu allievo di Taddeo Gaddi, e nel 1349 fu tra i fondatori dell'Accademia di disegno. Se anche avesse vissuto abbastanza lungamente da poter dipingere in Orsammichele, avrebbe dovuto conservare uno stile più antiquato come Bernardo Daddi, Giottino, l'Orcagna suoi contemporanei, mentre le pitture di detta chiesa mostrano tutta la facilità, la libertà, e la sicurezza decorativa di un'arte più avanzata. Invece, in seguito all'asserzione del Vasari e alla conseguente descrizione delle caratteristiche tecniche di Jacopo del Casentino, questi affreschi servirono appunto di base ad alcuni illustri critici per attribuire al mal conosciuto maestro di Pratovecchio quelle opere che il sig. Pietro Toesca e noi vogliamo appunto restituire al loro vero autore.

Non è facile stabilire in quale epoca precisa fu condotta la decorazione interna di questo Oratorio. Ci sono i libri di « dare e avere » della Compagnia di Orsammichele del 1353, del 1362, del 1370-72, del 1387-88 e quelli dal 1403 al 1411 e non vi è fatta parola di opere di pittura, se non nei libri del 1403-4-5 ove sono degli strascichi di pagamento ad Ambrogio di Baldese e a Smeraldo di Giovanni per l'opera di decorazione riferita più sopra, e del 1408-9 ove sono ordinazioni e pagamenti a Niccolò di Piero (Gerini?) per la pittura d'un pilastro colla figura di S. Niccolò. Nel 1406-7-9 si stanzia e si

paga una somma ad Ambrogio di Baldese per una *Visitazione,* che non trovandosi dipinta in fresco dovette essere piuttosto una tavola, e nel 1413 gli si ordina ancora la dipintura dell'ornamento d'un organo; nel qual giro di tempo e precisamente nel 1410, Niccolò d'Arezzo decorava di sculture i grandi finestroni dell'Oratorio. Questi lavori hanno tutta l'apparenza di essere gli ultimi occorrenti per completare la decorazione e rendere la chiesa atta al culto. Se ne può quindi dedurre che gli affreschi dovettero essere eseguiti più facilmente negli intervalli, o prima del 1362, il che è difficile per ragione di stile, o tra il 1372 e il 1387, o tra il 1388 e il 1403, e forse i registri di quegli anni coi conti delle opere d'arte furono riuniti, messi da parte e poi smarriti. E' certo intanto che Niccolò di Piero Gerini non si è limitato a dipingere la figura del S. Niccolò di Tolentino presso la porta di destra, poichè si riconosce la sua maniera in molte altre figure dipinte sui pilastri; ed egli fu più volte collaboratore di Spinello Aretino.

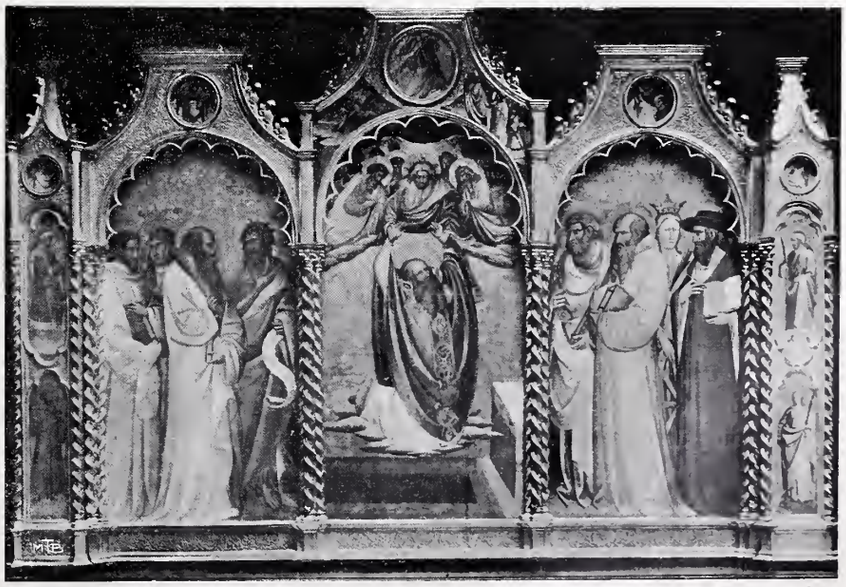
Ora la confusione del Vasari può essere stata generata dall' esistenza d'un altro Jacopo di Landino pittore, che nel 1386 in Arezzo ebbe Spinello per testimonio a causa d'un prestito, e che nel 1390 prestò a sua volta 5 fiorini ad Angelo di Ser Amedeo, quando il vecchio Jacopo del Casentino doveva esser morto da più anni. Non potrebbe darsi il caso, che questo secondo Jacopo Landino fosse uno scolaro di Spinello e che dipingesse lui in Orsammichele invece del vecchio, onde le caratteristiche, che ci dà il Vasari dello stile del primo, si debbano invece attribuire al secondo? Esse sono del resto comuni a tutta la scuola dello Spinello e quindi anche a Giovanni dal Ponte.

Quel modo di colorire le carni di rosa bruno, con ombre verdastre, profilate da forti lumeggiature, quell'impasto di colori acquosi cangianti dei panni, quei capelli a ciocche lumeggiate, quelle nuvolette a strati sono caratteristiche comuni tanto a Spinello e Giovanni dal Ponte quanto ad alcuni di coloro che dipinsero in Orsammichele, e non si ritrovano invece nelle opere contemporanee di Agnolo Gaddi, di Antonio Veneziano e di Andrea Bonaiuti. Anche quelle figure lunghe e flessuose, riccamente drappeggiate, derivate dall'Orcagna, si ritrovano in alcune opere fatte sotto la direzione di Spinello nelle vôlte della Sagrestia di S. Miniato e dell'Antella e in S. Francesco d'Arezzo, come pure sui pilastri e nelle vôlte di Orsammichele, nonchè nelle prime opere di Giovanni dal Ponte; ed esagerò tale tendenza fino alla più ridicola stravaganza lo stesso Parri figliuolo di Spinello.

Alcune scenette e figure d'angioli intorno ai pilastri di Orsammichele e in particolare un'*Annunziazione* sul primo pilastro centrale, hanno aggruppamenti, movenze, arie di teste e panneggi lumeggiati che rammentano molto lo stile di Giovanni dal Ponte. Ma, se gli affreschi di Orsammichele furono dipinti prima del 1403, come sembra, il nostro Giovanni era troppo giovane per avervi potuto eseguire lavori d'importanza; quindi potrebbe darsi invece che lo scolaro di Spinello, il quale dipinse le suddette cose e che ebbe tanti punti in comune con Giovanni dal Ponte fosse stato il suo diretto maestro, e forse lo stesso secondo Jacopo Landini sunnominato, accordando così nuovamente la tradizione Vasariana, colle notizie dedotte dai documenti e coll'insegnamento desunto dall'esame dello stile.

In questo interessante periodo di transizione, che fu l'inizio del secolo XV, prima che il genio di Masaccio sorgesse ad iniziare e diffondere l'amore della natura e lo studio della forma e della prospettiva aerea, la figura di pittore che maggiormente spicca e rappresenta l'anello di congiunzione tra l'arte trecentesca e quella del rinascimento fu Don Lorenzo Monaco. Questi tolse all'arte Senese, d'onde derivò, quel senso della bellezza decorativa, ricercatrice di linee eleganti e di ricche armonie di colori e d'oro, che rendono le sue tavole vere glorie sfavillanti, popolate d'esseri, che non sembran aver mai calpestato la terra. Per quanto l'arte sua apparisca appena sfiorata dall'imminente rinnovamento della pittura, pure segna un considerevole passo per la vivacità e verità delle movenze e degli aggruppamenti, per la leggerezza che seppe dare all'aria e per lo studio accurato del paesaggio. Lasciato in disparte da coloro che vollero lanciarsi nella nuova via, egli continuò ad avere grande prestigio sui più retrogradi, facendo loro acquistare in grazia di linee e d'espressione e in finezza di colore, ciò che non sapevano ottenere in forza di disegno e in profondità di rilievo. Tra questi troviamo anche Giovanni dal Ponte, come verrà dimostrato dall'esame dei suoi lavori. Questo nel progressivo sviluppo dello stile, mostra sempre più uno spirito indipendente e talvolta realmente grande, e un tal senso del colore, da far credere che se avesse avuto fibra più robusta avrebbe potuto giovarsi assai di più dei rapidi progressi tecnici della pittura in quell'epoca ed elevarsi ad altezze assai maggiori.

Mi sembra che la relazione tra Giovanni dal Ponte e Spinello si vegga conservarsi maggiormente nella tavola



Assunzione di S. Giovanni Evangelista - Londra - *National Gallery.* *Fot. Realt.*

della *National Gallery*, rappresentante S. Giovanni Evangelista assunto al cielo, tra altri otto santi, attribuita dal Cavalcaselle a Jacopo Landini e proveniente da Pratovecchio in Casentino. Paragonando la riproduzione di questa tavola con quella dell'*Incoronazione* di Chantilly (pubblicata dal Toesca) e che proviene dalla Pieve di Bovino presso Dicomano in Mugello, si possono riscontrare chiaramente le somiglianze di stile tanto nell'aggruppamento delle figure dalle proporzioni allungate, che nei tipi dei volti alquanto più accuratamente e duramente eseguiti nella tavola di Londra. Vi si riconoscono le stesse figure di S. Giovanni Battista e di S. Pietro, gli stessi capelli a ciocche, le sopracciglia alquanto marcate verso la radice del naso, le lunghe code degli occhi, la forma tondeggiante degli orecchi, le lumeggiature sui panni e sulle carni, che nel trittico di Londra appena cominciano ad accentuarsi. Nella cuspide centrale si vede ripetuta con maggior finezza e rigidità trecentesca la composizione della discesa di Cristo nel Limbo, che in stile più largo ma più tirato via, ritroveremo nella cuspide centrale dell'*Incoronazione* degli Uffizii. Sui pilastri sono quattro graziose figurine di Santi dignitose e flessuose che rammentano quelle delle Porte del Ghiberti. Qui già si sente, nei corpi lievemente ondulati e nelle pieghe fluenti, nonchè nelle sottili mani dall'indice ripiegato e dai polsi snodati la presenza del Monaco Camaldolense. Pertanto tra le opere di Giovanni dal Ponte ch'io conosco, mi sembra la più antica ed anche una delle più grandiosamente concepite.

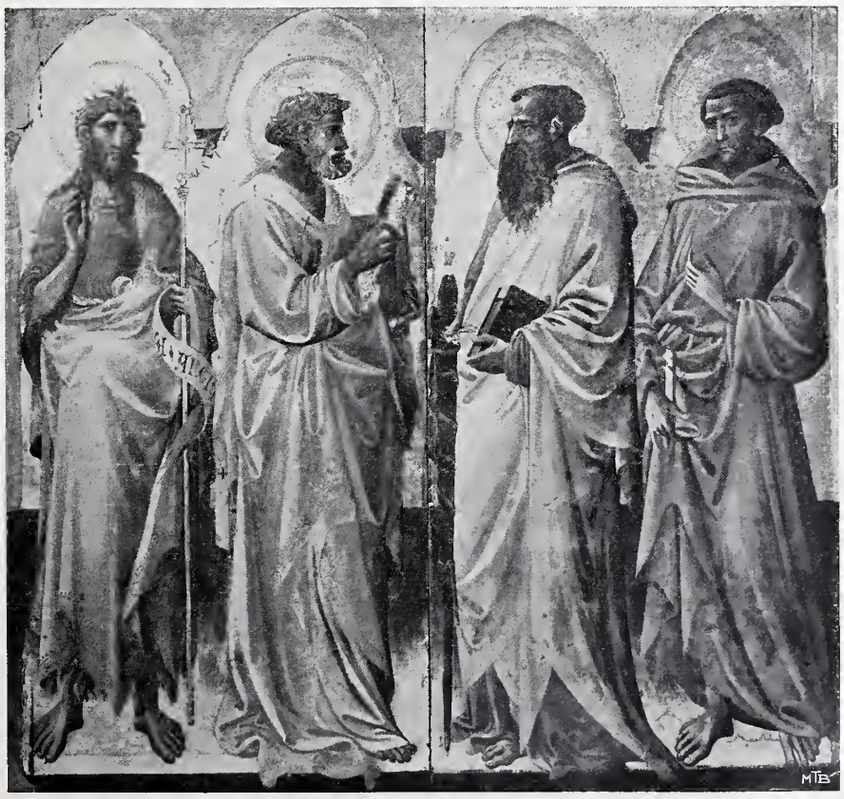
Matrimonio mistico di Santa Caterina - Giovanni dal Ponte - Buda-Pesth - *Galleria Nazionale.*

Di un'epoca alquanto posteriore e di un periodo più sviluppato deve essere la tavola qui riprodotta, che sotto il nome di Lorenzo Monaco si conserva nella Galleria Nazionale di Budapest. Rappresenta lo sposalizio di Santa Caterina, ma in una maniera affatto nuova e grandemente monumentale. La Madonna, in sembianze di matrona anziana, avvolta in un manto azzurro foderato d'ermellino, occupa il posto del Gran Sacerdote; essa prende la mano della giovinetta regina e la pone in quella del Cristo, in

sembianza di giovane diciottenne dalle movenze nobili e affettuose. Dietro ciascuno sposo, quali testimoni degli sponsali, stanno due angeli biancovestiti e in basso due piccole e lunghe figure di donatori in ginocchio. Nel fondo è disteso un drappo scuro a disegni d'oro, d'una ricchezza severa. La finissima predella ci racconta la storia di S. Caterina, quasi ritraendo in piccole proporzioni gli affreschi dello Spinello all'Antella. Sul dinanzi dei pilastri della bella cornice si veggono anche qui otto graziosissime figure di Santi e sui fianchi angeli suonanti, come faceva l'Angelico e come si veggono sui pilastri della tavola di Chantilly.

I più bei colori della tavolozza di Giovanni nelle più tenui sfumature cangianti, tra cui colpisce l'occhio il ricchissimo rosso cinabro a riflessi argentei dell'abito della S. Caterina, in contrapposto al manto rosa guazzoso del Cristo, danno a questa tavola un'armonia affascinante. Mai non ho visto riprodotto in tale guisa il mistico sposalizio e lo stesso Spinello, nella summentovata cappella, rappresenta il Cristo fanciullo in grembo alla Madre, che porge l'anello alla Santa inginocchiata. Forse quei due vecchietti della famiglia Poltri d'Arezzo, come ci sembrano dire le armi mezze cancellate all'estremità della predella, vollero con tale composizione commemorare, dopo lunghi anni, qualche lontano avvenimento della loro felice unione.

Intanto, intorno a Giovanni da Ponte, i grandi innovatori Masolino, Masaccio, Paolo Uccello, maestri del chiaroscuro e della prospettiva, allargavano la cerchia della loro influenza e da tutte le parti d'Italia accorrevano artisti per imparare le nuove regole della pittura. Egli, pur rimanendo fedele alla maniera elegante e idealista di Don Lorenzo Monaco, si sforza, accentuando le ombre e le lumeggiature e immaginando le più splendide armonie di colori, degne di un miniatore, di dar maggior rilievo e vita alle sue figure, senza preoccuparsi di perfezionare le forme. Così dipinse la bellissima predella colle storie di San Pietro, sulla quale non mi dilungo, giacchè ne parla, con tanta finezza d'osservazione e vivacità di descrizione il Toesca; limitandomi a far notare quanto in alcuni aggruppamenti e ritratti, nonchè nel modo di modellare le carni, si senta la presenza del Masaccio. Non si sa a quale tavola appartenesse questa predella, cui furono in seguito riunite in due gruppi le quattro coppiette di santi, che ornavano i pilastri.



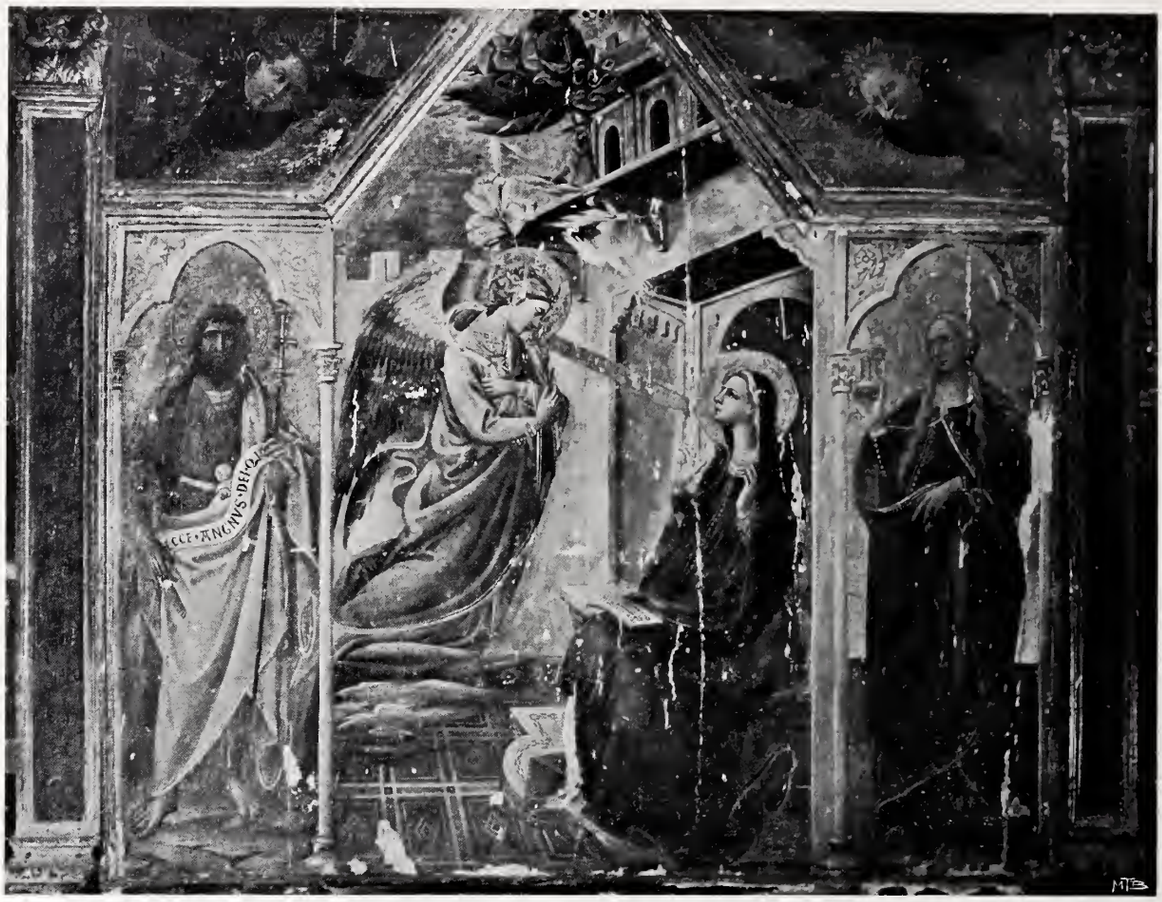
I Santi Gio. Batta, Francesco, Pietro e Paolo - Giovanni dal Ponte
Dintorni di Firenze - *Chiesa di Sant'Ansano.*

A questo periodo, il più ricco di colore della sua carriera pittorica, si debbono ascrivere quattro grandi figure di Santi, che si conservano nell'Oratorio di Sant'Ansano presso Fiesole e che probabilmente mettevano in mezzo una Madonna.

Più che in ogni altra opera di Giovanni dal Ponte, queste figure hanno movimenti ondulati e drappeggi riboccanti, il colore delle carni bruciaticcio, i volti contraffatti d'una nervosità fanciullesca. Il S. Pietro ha la veste d'uno splendido azzurro cangiante in argenteo, con manto giallo foderato di un arancione delicatissimo; il S. Paolo ha il manto verde a cangianti gialli sull'abito rosso lacca; mentre alle estremità fanno loro contrasto l'abito bruno di S. Francesco e il manto d'un delicatissimo color tortora del S. Giovanni Battista.

Forse anche l'*Incoronazione* di Chantilly, che non conosco se non dall'illustrazione de *L'Arte,* dovrebbe ascriversi a questo stesso periodo in cui massimamente l'artista eccedette nell'allungare le figure e nel rafforzare il chiaro-scuro. La composizione è studiata con molto più amore e la esecuzione assai più accurata, che nell'*Incoronazione* degli Uffizii, la quale sembra d'un periodo più avanzato e forse eseguita più rusticamente ed in fretta, magari coll'aiuto di scolari e con colori dozzinali. In questa tavola Giovanni dal Ponte ripetè press'a poco le stesse figure di angioli, che sono la migliore parte del quadro, e nella cuspide, come si disse a proposito della tavola di Londra, dipinse un'altra piccola *Discesa di Cristo nel Limbo;* la graziosa *Annunziazione* dei medaglioni precorre quasi Fra Filippo Lippi.

L'opera sua più bella di questo periodo di mezzo è una graziosissima tavola, che in poco buono stato si conserva nella Badia di Poppiena presso Pratovecchio in Casentino. Nel centro è rappresentata l'*Annunziazione*, a destra San Giovanni, a sinistra Santa Maria Maddalena. Qualche decennio più tardi l'antipatia per lo stile gotico, suggerì a qualche piovano progressista di racchiudere questo trittico in una cornice del rinascimento, riempiendo gli angoli con due



Annunciazione - Pratovecchio (Casentino) - *Badia di Poppiena.* *Fot. Reali.*

graziose teste di serafini (1). Il tempo e l'incuria ci hanno forse privato di una *qualche* graziosa predella e cancellato quasi del tutto la interessante iscrizione, e, continuando a tenere questo capolavoro nello stato in cui si trova ora, in breve non ne resterà più nulla, poichè il colore sollevato si stacca e in parte è già caduto. Nonostante questo stato deplorevole, al quale sarà, speriamo, presto posto riparo, il colorito finissimo e l'oro del fondo hanno conservato tutta la loro lucentezza di smalto, e ne fanno sempre un vero gioiello, di linee graziose e di colori armoniosi.

La Madonna bionda chiara, come tutte le figure femminili di Giovanni dal Ponte, ha una espressione estatica infantile e un molle abbandono della lunga personcina flessuosa, che sembra riunire l'eleganza di Don Lorenzo col sentimento del Beato Angelico. Il suo manto è d'un colore caratteristico della tavolozza di Giovanni in questo periodo; un azzurro cupo, quasi oleoso, con riflessi violacei, che qui è bene conservato, mentre nell'*Incoronazione* degli Uffizii e in altre pitture è rientrato e diventato incolore. L'angiolo, avvolto in un manto cremisì guazzoso foderato di rosso lacca cangiante in giallo, con ali variopinte di finissime sfumature, la guarda con affetto e gravità pure alquanto infantile, mentre le giunge la colomba, apportatrice del divino fanciullo, che le invia dall'alto il Padre Eterno benedicente. Il S. Giovanni ha un manto color tortora, d'una sfumatura delicatissima e la Maddalena è vestita interamente di rosso lacca come la Santa Caterina di Budapest. Però queste due figure sono già meno lunghe e drappeggiate più largamente, tanto da ricordare il Beato Angelico. Questa tavola meriterebbe di essere collocata in una galleria, dove rappresentasse degnamente il gentile maestro, che la dipinse.

Riguardo agli affreschi di S. Trinità, dei quali parla con tanta competenza il Toesca, non mi posso trattenere dal dire, che non si può essere troppo severi rispetto alla composizione, perchè le due storie salvate sono assai mutilate e rattoppate. Nuoce loro, più che altro, la mancanza di studio delle forme e della prospettiva, il che disturba assai maggiormente in un affresco, che in una tavola. Ma la potenza dell'espressione e del gesto fanno riconoscere, nell'artista che eseguì quegli affreschi, una tempra non comune, guastata dall'abitudine contratta in gioventù alla scuola dello Spinello, di trattar l'affresco come una decorazione, ottenuta dalla ben disposta ordinazione delle masse e dai contrasti di luce e di colori, senza una sufficiente preoccupazione della forma. Certo se davanti

(1) Nella seconda metà del quattrocento, per adattare le vecchie tavole al gusto del rinascimento, invalse in Firenze l'uso di dare una forma rettangolare alle cornici gotiche segando le cuspidi e riempiendo i vani con teste d'angioli e figure di Santi. Vi fu certamente una bottega d'intagliatore in legno che si appropriò questa specialità, poichè spesso si riconosce nelle figure dipinte sulle cornici la mano d'uno stesso pittore che sembra scolaro del Baldovinetti. Più tardi si fece di peggio, perchè quei quadri antiquati furono messi via addirittura.

In tutte le chiese e gallerie si trovano esempii di questi racconciamenti e posso citare, tra i tanti: la tavola dell'altar maggiore della chiesa Ponte a Mensola; la tavola della scuola di Taddeo Gaddi di proprietà Galli Dum, testè esposta all'Esposizione di Siena; l'*Incoronazione di Giotto* nella cappella Medici in Santa Croce e nel refettorio della stessa chiesa un polittico di scuola Giottesca. Lo stesso Cosimo Rosselli non isdegnò di ornare di graziose figurine la cornice ridotta dell'*Adorazione dei Magi* di Don Lorenzo Monaco agli Uffizii.

alla figura del S. Bartolomeo scorticato, si pensa che fu fatta 10 anni dopo *Il Nudo che trema* di Masaccio al Carmine, si vede quanto poco profitto Giovanni del Ponte aveva tratto dall'operato di quel suo grande contemporaneo.

Nell'archivio del Monastero di S. Trinità, ora compreso nell'archivio di Stato, nel libro N. 80, appartenente ai legati di messe ed altro, a carta 157 si fa la storia della fondazione della Cappella Scali. Questa non fu mai decorata di pitture finchè M.na Piera di Vieri di Berto degli Scali, vedova di Alessandro Cambini, l'anno 1415, non ebbe donato al Monastero un podere a Calenzano, detto il Palagio del Forno (oggi di proprietà Ginori Venturi) con patto che non fosse mai alienato. Il Monastero di S. Trinità assumeva l'obbligo, «prima che fosse finita la Cappella, intitolandola a S. Bartolomeo, facendovi fare la tavola colle storie di San Bartolomeo; questo ottenuto, parte furono dipinte da Maestro Bicci pittore nel 1437, ma sendo poi tali pitture da lunghezza di tempo cancellate, e questo anche per essersi raffinata l'arte, apparendo molto brutte, come appaiono quelle degli Spini, Compagni, Ardinghelli e Bartolini, furono l'anno 1629, con consenso della famiglia Scali, imbiancate ».

Martirio di San Bartolomeo - Firenze - *Santa Trinita.* *Fot. Reali*

Tanto le due storie ricuperate, che le pitture delle cuspidi che decorano all'esterno le cappelle Scali e dell'Abbaco, mostrano tipi e movenze indiscutibilmente analoghe a quelle dei summentovati quadri. Si notino, per esempio, le somiglianze di fisonomia tra le teste del quadro di Budapest e quelle dell'affresco figurante una decollazione, il modo di lumeggiare le palpebre abbassate e la costola del naso, le medesime piccole bocche con gli angoli ripiegati in giù, i soliti orecchi tondeggianti, le mani col polso snodato e l'indice ricurvo, ecc.; senza ripetere quanto dice il Toesca, riguardo alle somiglianze indiscutibili degli angeli dipinti all'esterno della cappella con quelli suonanti ai piedi delle due *Incoronazioni*, che è la riprova più convincente.

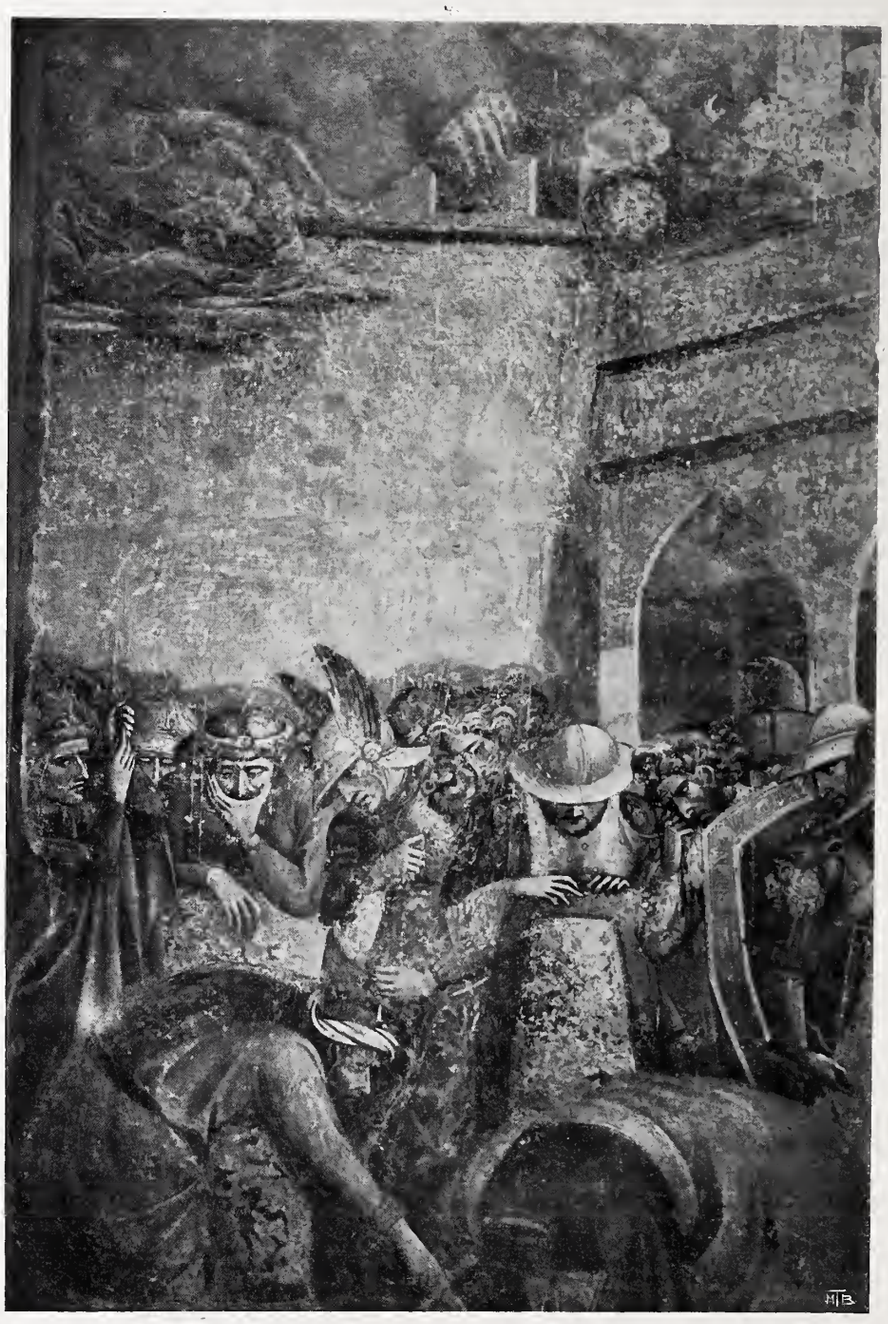
La parte di Smeraldo deve essere stata quella di un aiutante e di un rifinitore e decoratore, e forse sono sue certe testine che si veggono tra gli ornati dell'arco, le quali mostrano più affinità coi tipi di Ambrogio di Baldese e di Bicci di Lorenzo che non con quelli di Giovanni del Ponte.

Bicci di Lorenzo vi avrà forse fatto la tavola dell'altare, ora smarrita, e se gli furono più tardi attribuiti in parte anche gli affreschi, ciò sarà dipeso, probabilmente, da una certa superficiale somiglianza di stile, derivata dall'avere ambedue subìto più d'ogni altra l'influenza di Don Lorenzo Monaco; sebbene lo stile di Bicci sembri provenire piuttosto dalla scuola di Angiolo Gaddi. Così ambedue lavorarono in fretta, a buon mercato, per persone più dedite al culto, che all'arte, o per località di campagna, dove il soffio rimodernatore tarda sempre ad arrivare, tralasciando quindi di dedicarsi al perfezionamento dell'arte propria. Ma Bicci, per quanto più conosciuto e lodato, perchè visse e lavorò assai di più, fu di gran lunga inferiore a Giovanni dal Ponte nel sentimento del colore e nella forza dell'espressione.

Negli ultimi suoi anni, come si può riconoscere dalla sua opera del Museo Cristiano, datata del 1435, Giovanni dal Ponte ritornò alle proporzioni più giuste, alle movenze più calme, ai panneggi più sobrii, sotto la probabile influenza dello Angelico, perdendo tuttavia di vigorìa e di splendore nel colorito, che diventa più torbido, come si è detto parlando della *Incoronazione* degli Uffizii, che appartiene a questo periodo di decadenza tecnica.

In un corridoio del Convento di S. Salvatore al Monte alle Croci presso Firenze, si trova una sua bella tavola di questo periodo. Essa è l'unica Madonna con Gesù bambino, che conosco di Giovanni, ed esprime un senti-

mento squisito di affetto e di grazia vivace, umana, signorile. Stanno loro intorno, da un lato S. Domitilla con la mano appoggiata, in atto di protezione, sui giovanetti Santi Nereo ed Achilleo inginocchiati, e un Santo Cardinale con un libro in mano; dall'altro S. Cecilia coronata di fiori e un S. Michele in veste lunga, con la spada e il globo in mano, ai piedi dei quali sta inginocchiata una piccola figura di donatrice in abito monacale. Malgrado l'espressione dolcemente infantile di quelle teste, ci si sente una stanchezza, una rilasciatezza sempre maggiore nello studio delle forme e dei drappeggi e nella ricerca delle armonie di colore. Sarebbe interessante sapere per quale congiuntura in un Convento Francescano di Firenze, da un artista puramente toscano, furono rappresentati intorno alla Vergine, quali protettori della donatrice, quei Santi Martiri del patriziato Romano; ma non vi sono armi, nè iscrizioni, che ci possano dare alcun indizio. Il quadro è assai mal collocato, la cornice rinverniciata di celeste celando forse qualche elegante ornato o qualche importante iscrizione, la pittura stessa in uno stato poco buono di conservazione e la donatrice sopratutto mezza cancellata e rifatta. Meriterebbe, quindi, anche questa importante tavola, di essere custodita con miglior cura e collocata in miglior luce.



Affreschi nella Cappella Scali Firenze - *Santa Trinita.* *Fot. Reali.*

Quanto di comune vi sia nelle forme e nelle espressioni tra questa tavola e quella del Museo Cristiano, è facile riscontrare. È caratteristico di quest'ultimo periodo il modo di fare certi risvolti nei lembi dei manti, che sembrano delle volute; si ritrovano fino dalla tavola di Poppiena e, più spiccatamente geometriche, nelle due tavole del Monte alle Croci e del Museo Cristiano. Anche questa graziosa pittura del 1435 è assai meno ricca di colore e ricercata nelle pose e mostra la stanchezza degli ultimi anni di Giovanni dal Ponte (1).

In complesso credo che le opere sopradescritte, non occupino un periodo maggiore di 15 a 20 anni poichè la tavola stessa di Londra, che come si disse, ha molto maggiori attinenze collo stile trecentesco, non sembra possa essere molto anteriore al 1420. Forse molte altre sue opere di un'epoca anteriore si conservano sotto altri nomi in chiese di campagna e in raccolte pubbliche e private, la conoscenza delle quali ci potrebbe aiutare a ricostituire intera l'opera di Giovanni dal Ponte. Queste valgano intanto a mettere nella sua vera luce la figura d'un artista dimenticato e degno d'un appellativo più alto, che non quello di un *umile pittore fiorentino,* e forse lo stesso sig. Toesca lo ammetterà dopo aver visto le opere, che ho potuto aggiungere a quelle pubblicate da lui.

La tavola di Budapest in modo speciale colla sua composizione iconograficamente unica, per quanto io sappia, è così largamente e signorilmente concepita, da reggere degnamente al confronto di quelle dei migliori maestri del suo tempo. Per me, essa segna il punto culminante dell'arte di Giovanni dal Ponte, perchè la più accurata e condotta in ogni sua parte con vero amore, onde non vi

(1) Colgo questa occasione per insistere sopra la necessità di mettere in maggior evidenza i preziosi dipinti conservati in questa raccolta e così malamente accatastati in bui armadii, dietro vetrate polverose, con grave danno dello studio dell'arte. Mi sembra che assai più indicata per collocarvi detti quadri sarebbe la stessa Pinacoteca Vaticana; ma in ogni caso non mancano certo in Vaticano ambienti più vasti e più luminosi. Perciò a nome di tutti gli studiosi dell'arte, mi rivolgo in special modo ai dotti eclesiastici, che tanto lume di scienza portano in ogni ramo dello scibile, affinchè facciano il possibile per ottenere da chi ne ha l'incarico il trasloco di quelle pitture in un ambiente più adatto.

Cappella Scali - Firenze - *Santa Trinita.* *Fot. Reali.*

sono quelle sproporzioni e quelle inquietezze d'espressione, che si riscontrano in altre pitture più sfolgoranti di colorito.

Nulla di simile si trova nell'opera fredda ed insipida di Bicci di Lorenzo, del quale si conservano tanti lavori e tanti documenti, nè negli affreschi di Ambrogio di Baldese al Bigallo, graziosi sì, ma aridi e poveri di espressione, nè tanto meno nelle pitture che si vanno raggruppando dagli studiosi intorno a nomi similmente poco conosciuti di pittori della prima metà del quattrocento, imitatori pedissequi dei grandi maestri del momento.

A Giovanni dal Ponte dovette mancare la costanza nello studio delle forme, incapace forse di uno sforzo prolungato di applicazione, ma non gli mancò certo la fantasia vivace ed il senso della bellezza della linea e del colore. L'evoluzione dell'arte sua fu simile a quella di molti maestri dalla fantasia creatrice e dal temperamento nervoso: Donatello, il Botticelli, il Lotto, Tiziano, Michelangiolo, sono esempi che tutti hanno presenti. In sul principio della loro carriera artistica tendono a rappresentare la bellezza delle forme e del colore, e sono accurati fin nei più piccoli dettagli; nell'epoca della maturità si lasciano trasportare dall'estro della fantasia, e sono esuberanti, ricercatori di difficoltà tecniche, curanti dell'effetto d'insieme; nel declinare della vita tornano alle forme semplici, sobrie, adoperando colori tenui e cercano di rendere sopra ogni cosa la profondità del sentimento.

Ben piccolo, dopo questi grandi nomi, Giovanni di Marco da Santo Stefano al Ponte Vecchio, seguì nella sua breve carriera artistica queste stesse fasi, e forse di costituzione gracile, invecchiato anzi tempo, non avrebbe potuto, vivendo più a lungo, dare all'Arte più di quanto ha lasciato.

CARLO GAMBA.

DOCUMENTI CITATI.

1. Archivio di Stato - Convento di S. Trinità, Libro di dare e avere - Giornale 1434-35, filza I, carte 10, 1434:

« A Giovanni e Sbiraldo dipintori a dì 28 Ottobre, lire 2 e soldi 6 e per loro a ser Pietro notaio dell'auditore del Papa, furono perchè a detti dipintori si feciono richiedere all'auditore per un certo resto restavano avere per la dipintura della cappella Scali e questo ser Piero entrò di mezzo e fece accordi fra noi, che noi dovessimo dare per tutto Gennaio prossimo che viene e detti dipintori fiorini quattro e per tutto Ottobre 1435 dovessimo dare il resto e per sua fatica volsono che io gli dessi per la loro parte lire 2 soldi 6 ».

4. Carte 6, 1434:

« A Giovanni e Sbiraldo dipintori a dì 7 Novembre barili quindici di vino vermiglio a ragione di soldi 40 al barile somma di lire trenta piccole d'accordo che loro sono per paga di maggior somma ».

3. Carte 16, 11 Febbraio 1434:

« A Giovanni e a Sbiraldo dipintori a dì detto lire sedici e soldi dieci piccoli sono per parte di fiorini tredici restavano avere per la dipintura della cappella degli Scali saldo e fatto ragione oggi questo dì di sopra e a loro presente ser Toto di Lazaro notaio fiorentino e ser Andrea notaio dell'Auditore del Papa il resto insino a tredici fiorini hanno avere per tutto il mese di Ottobre nel 1435 ».

4. Convento di S. Ambrogio, libro debiti e crediti e ricordi del 1420-1431 di Ilarione dei Bardi.

Carte 35, 1420.

« Giovanni di Marco dipintore de' avere a dì 25 Marzo 1422 fior. quaranta cinque 6 (posto ?) avanzi debino dare in questo 56.

Madonna con Santi - Firenze (dintorni) - *Convento di San Salvatore al Monte.*

Sono per un paio di forzieri ebbi da lui che li donai a la Chostanza mia nipote quando n'andò a marito a Bartolomeo d'Ugho degli Alessandri, fiorini XLV ».

5. Libro debiti e stanziamenti de' Capitani della Compagnia del Bigallo del 1425-29.

Carte 60, anno 1427, 17 Dicembre:

« Silvestro Santo, legnaiuolo per uno par candellierorum lignaminis pro dicto oratorio, libr novem ».

« Iohanni Marci pictori a S. Stefano pro parte soluzionis pictura dictorum candellierorum in lotum flor tres auri ».

Carte 64, 29 Gennaio 1427 stile fiorentino:

« Johanni Marci pictori pro resto solutionis unius par candellierorum et unius par vitarum per eum pictarum et missarum ad aurum, pro oratoris in totum flor duos et libras duas ».

7. Archivio di S. Maria Nuova. Quaderno di Cassa. Uscita dal 1430-1432. Carte 100, anno 1432:

« A Giovanni di Marco dipintore ed a Monna Giovanna sua donna fior. 30 d'oro per la metà d'una casa ».

8. Carte 61, anno 1435:

« A Giovanni di Marco e compagni dipintori fior. dua larghi per parte di quello deve avere di drappelloni e d'altre cose portò lui dicto ».

9. Manoscritti Milanesi vol. 39. Memorie d'artisti Toscani. Registro di Testamenti. Registro IV, S. Spirito e S. Croce:

« Giovanni di Marco dipintore possidente di S. Friano a dì 19 Novembre 1437 fè codicillo ».

Archivio di Stato. Compagnia di S. Zanobi 1403.

10. Ambrogio di Baldese e Smeraldo di Giovanni dipintori a dì 22 di Maggio per parte di pagamento di facitura de' Cherubini e dei Serafini e compassi della Stella nuova della Compagnia lire nove soldi due piccoli, portò Smeraldo sopradetto.

11. Archivio di Orsammichele? (dal Milanesi senza indicazione della fonte) 1403 Ambrogio di Baldese mette a oro assieme con Smeraldo di Giovanni suo compagno il tabernacolo de' maestri di pietra e di legname sul pilastro di Orsammichele P. III, 41 a carte 467.

12. Archivio di Orsammichele. Libro di debito e credito N. 210 (D) 1403-1404. Anno 1404, carte 24:

« Ambrogio di Baldese e Smeraldo di Giovanni dipintori devono dare dì 7 Luglio per resto di ragione al quaderno 6 (smarito) a carte 26 L. 2 soldi 6 ».

13. Libro 211 anno 1405 carte 22, 18 Maggio:

« Ambrogio di Baldese e Smeraldo di Giovanni dipintori, devono dare per resto di ragione al quaderno D, carte 24 soldi XVI, posti al q. F. c. 14 ».

14. L. 212 anno 1406 carte 16:

« Ambrogio di Baldese dipintore deve dare a dì 20 di Marzo per una ragione levata dal q. F. carte 27 fiorini III lire IIII piccole a lui prestate per deliberazione di capitani per far dipingere la *Visitazione di Nostra Donna* e *S. Elisabetta* f. 3 so. 4. Anno 1407, carte 30 ».

15. « Ambrogio di Baldese dipintore deve dare a dì 12 Settembre per resto d'una ragione levata a dietro a carte 16 fiorini III soldi 2 ».

16. Quaderno 213 anno 1408 carte 13;

« Niccolò di Piero dipintore de' dare in fino di 27 Gennaio fiorini due d'oro, portò Bindo suo figliuolo, a lui stanziati per la figura di S. Niccolò, rogata per S. Jacopo di Ventura fior. 2 ».

17. Carte 19:

« Niccolò di Piero dipintore de' dare in fine di XI di Luglio fior. 4 per la figura del S. Niccolò ».

18. Quaderno 214 carte 5 anno 1409:

« Ambrogio di Baldese dipintore deve dare a dì 25 di Gennaio fior. 16 lire 19 soldi 10 ».

19. Carte 42 anno 1409:

« Niccolò di Piero dipintore deve dare a dì 24 Ottobre L. 10 ebbe più di fa per dipingere e orare uno pilastro dell' Oratorio di Nostra Donna ».

20. Quaderno 260. Registro degli Operai impiegati alla fabbrica di O. S. M. e spese occorse per la costruzione, anno 1413 carte 15:

« Ambrogio di Baldese dipintore, de' dare al XV di Giugno L. 2. Sono in prestanza per la dipintura deve fare sul parapetto dell'Organo dell'Oratorio L. 2 ».

21. Carte 16 a dì 9 Dicembre:

« Ambrogio di Baldese dipintore de' dare ancora L. 2 per li ornamenti dell'Organo. L. 2 ».

22. Rogiti di Cecco di Bindaccio d'Arezzo. Protocollo 1379-1393, carte 124, anno 1386. Annotazioni del Milanesi. Presenta tra gli altri testimonii: Spinello del fu Luca d'Arezzo pittore; Nanni del fu Minuccio pittore d'Arezzo libera e assolve Jacopo del fu Landino pittore dal debito di 20 fiorini d'oro, al quale si era obbligato.

23. Anno 1390:

« Angelo di Ser Amadore confessa di avere avuto in prestito 5 fiorini d'oro da Jacopo di Landino pittore ».

Di alcune opere poco note
di Ambrogio Lorenzetti

Le opere di Ambrogio Lorenzetti, di questo grande maestro del trecento, sono abbastanza rare per rendere bene accetta qualsiasi genuina aggiunta che venga fatta all'elenco delle pitture generalmente ammesse come sue. In questo breve cenno tenterò di far meglio conoscere un capo-lavoro il quale fino ad oggi, sebbene non ignorato da alcuni più intimi ammiratori di questo artista, è sfuggito all'attenzione della maggior parte dei critici e degli studiosi della pittura Toscana, e parlerò anche di altre opere che fin'ora non furono pubblicate nei cataloghi delle pitture di Ambrogio, ma che, ne ho la convinzione, escono dal suo pennello.

Citerò dunque in primo luogo il quadro che, secondo il Vasari, Ambrogio dipinse per la città di Massa Marit-

Madonna con Santi e Beati - Ambrogio Lorenzetti - Massa Marittima. *Fot. Léoy Frères.*

tima e che, quantunque sia stato perso di vista per molti anni ed abbia deluso le diligenti ricerche di acuti indagatori, quali il Milanesi, il Cavalcaselle ed il Crowe, tuttavia esiste nella città cui fu in origine eseguito. I nostri lettori ricorderanno il breve scritto di G. Cagnola nella *Rassegna d'Arte* del febbraio 1904, dove descrive il quadro e ne narra alcune vicende.

Ora, grazie alla cortesia dei Sig. Lévy et Fils di Parigi, ho potuto pubblicare una riproduzione del dipinto, con note, nel *Burlington Magazine* dell'Aprile 1904. Per coloro che non hanno letto questa rivista io ripeto qui quell'illustrazione e riassumo brevemente le mie note su di essa.

Per ragioni di stile io collocherei questa bellissima tavola nel primo periodo della carriera di Ambrogio. Essa appartiene a quel gruppo di pitture del quale fanno parte il grande polittico della Vergine con Cristo e Santi, che fu per un tempo nella chiesa del convento di S. Petronilla presso Siena, e trovasi ora nell' Accademia di Belle Arti al n. 77, la vaghissima ma poco conosciuta e disgraziatamente troppo rifatta Madonna col Bambino nella chiesa di S. Eugenio, *il Monistero,* vicino a Siena, e la più squisitamente bella di tutte le tavole di Ambrogio: la Vergine con Santi ed Angeli nella Accademia (n. 65). Con tutte queste opere il quadro di cui parliamo ha molte affinità, sebbene esso dimostri una maggiore naturalezza d'espressione ed una più grande abilità tecnica che non il polittico di S. Petronilla e fors'anco la Madonna di S. Eugenio, che maggiormente ricorda, ma per lo stile e per l'epoca indubbiamente più si avvicina alla tavoletta nella Galleria di Siena.

Pur troppo le autorità di Massa non sembrano apprezzare al suo giusto valore il loro tesoro, tanto che rifiutarono la proposta di un fervido ammiratore, il quale aveva offerto di farlo ristaurare dal più provetto dei ristauratori e mettere in cornice affinchè poi potesse essere collocato in un luogo più degno della squallida stanzetta, in cui attualmente si trova e deperisce (1).

Madonna e Putto - Ambrogio Lorenzetti - Siena - *Chiesa di Sant'Eugenio.* *Fot. Burton.*

Ora, abbandonando il negletto, sebbene non disconosciuto capo-lavoro di Ambrogio, vorrei richiamare l'attenzione degli ammiratori dell'arte senese su di una serie di pitture nell' attuale sacristia della piccola chiesa di S. Galgano, vicina alle rovine della famosa abbazia gotica di tal nome, a metà strada fra Massa e Siena. Queste pitture, benchè si trovino in condizioni deplorevoli, costituiscono, dopo quelle di Simone Martini e del Lorenzetti a Siena, la più importante serie di affreschi che esista nel territorio senese. Sebbene siano ufficialmente attribuite ad un « ignoto pittore della scuola senese », da lungo tempo io vi riconobbi il pennello di Ambrogio stesso. Ho il vivo rincrescimento di non essere per ora in grado di offrirne al lettore una riproduzione fotografica, per mezzo della quale riuscirei a dimostrare più chiaramente, a coloro che non conoscono le pitture stesse, l'attendibilità della mia attribuzione. Spero di poterlo fare tra breve: fino ad oggi ciò mi fu impossibile specialmente per la situazione degli affreschi, pel triste stato in cui si trovano e per la luce deficiente del locale che decorano (2). Questo ambiente è di

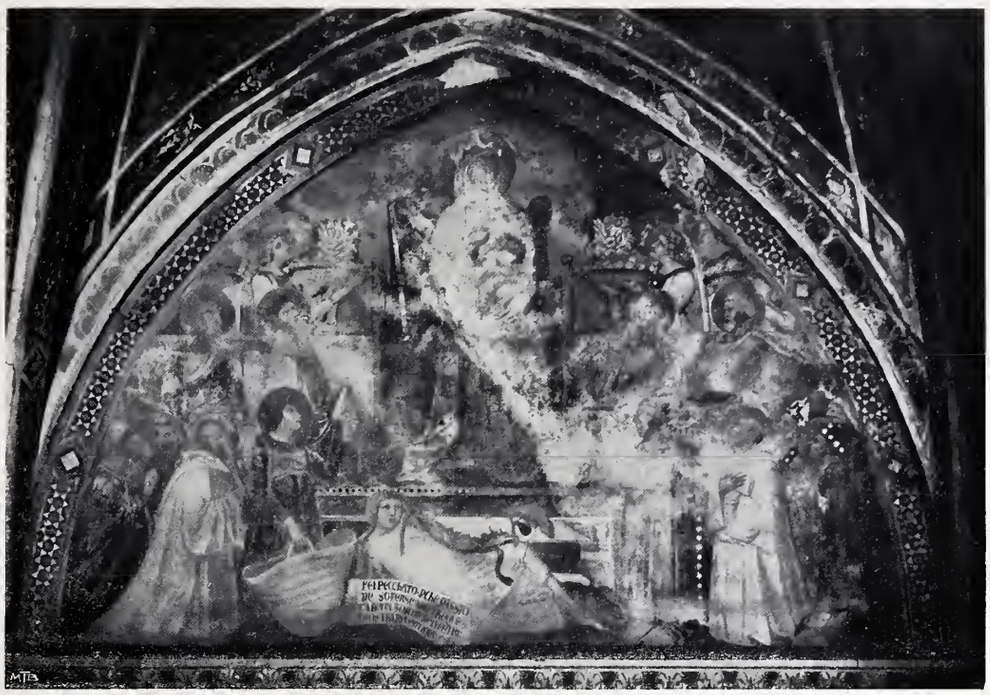
(1) Crederei di porre la data di quest'opera circa il 1330, certamente non nel 1315 come fu detto senza alcuna vera ragione, sull'autorità di un documento che indubbiamente si riferiva ad un altro quadro, forse la « Madonna delle Grazie » tutt'ora nel Duomo. Sebbene quest'ultimo sia attribuito a Matteo di Giovanni non esito punto ad ascriverlo al pennello dell'interessante ma poco noto maestro senese: Segna di Bonaventura.

(2) Dacchè quest'articolo fu scritto parecchi mesi or sono, siamo riusciti a far fotografare alcuni degli affreschi del Lorenzetti e li riproduciamo qui.

La Direzione.

forma quadrangolare ed i muri e la vôlta erano un tempo interamente ricoperti di pitture ora in gran parte distrutte. Nella lunetta principale, quella dal lato dell'altare, sta la Vergine col Putto, maestosamente seduta su di un gran trono rialzato, circondata, come nel quadro di Massa, da angeli che portano fiori e adorata da un gruppo di Santi. Ai piedi del trono giace la figura di Eva, avvolta in una ampia veste bianca; essa tiene in una mano un ramo di fico, mentre il serpente striscia sul suo corpo disteso. La lunetta della parete destra reca una nuova accolta di Santi e di angeli, tutti rivolti verso il gruppo centrale della Madonna col Figlio. Dietro a questi, quasi a far loro di guardia, stanno altre imponenti figure di angeli alati. A destra, nella lunetta della parete opposta, un angelo riceve, quale offerta da S. Galgano patrono della chiesa, la *roccia* con entro infissa la spada; dopo di lui altri Santi estatici, circondati da grandi angeli custodi simili a quelli del precedente affresco. Il soggetto della lunetta sulla parete d'entrata è indecifrabile essendo quasi completamente scomparso, come scomparvero le pitture nella parte inferiore dei muri, ad eccezione dello spazio che trovasi immediatamente di sopra all'altare e quello sotto la lunetta principale, dove si vede una Annunciazione. Le divisioni della vôlta conservano gli avanzi, in parte rifatti, di figure di Profeti. Per quanto deteriorate, anzi, in rovina, queste pitture ci offrono ancora i mezzi sufficienti per formarci un'idea abbastanza esatta di quello che furono in origine. Il colore affievolito è in molti luoghi scomparso intieramente, in altri corroso dal tempo e dall'umidità, eppure ciò che ne rimane basta a darci un'idea approssimativa della sua primiera ricchezza e vivacità. In alcune parti l'intonaco è caduto ed in altre, come già dicemmo, gli interi soggetti sono sfigurati, rovinati ed irriconoscibili. Malgrado tutto ciò dobbiamo ancora esser lieti per quanto ci avanza, poichè molte fra le teste e le figure meno guaste sono della più grande bellezza, misteriosi tipi di quella serena e maestosa venustà così propria e speciale ad Ambrogio, che si ritrova in ognuna delle sue opere genuine e che nessuno dei suoi seguaci potè mai rendere. I panni hanno le ampie e grandiose pieghe comuni a tutti i dipinti del Maestro; le forme piene e tonde, i movimenti fortemente sentiti e però dignitosi e scevri di qualsiasi esagerazione. Il principale affresco, quello che rappresenta la Vergine in trono col Figlio, è una composizione della più grande bellezza e maestà. Gli angeli ed i Santi ci richiamano alla mente per la posa e l'espressione, quelli nel quadro di Massa e nella piccola tavola della Galleria di Siena. Essi spirano un ardente desiderio, una mistica e concentrata adorazione, gravi e nobili incarnazioni che ritroviamo nelle altre tavole del maestro. La sorprendente figura di Eva è concepita con lo stesso spirito, quasi allegorico, espresso dalle tre Virtù figurate nella pala di Massa e nel grande affresco del Buon Governo nel Palazzo Pubblico di Siena, di cui ricorda per la quasi identità dell'attitudine, la famosa figura della Pace. Delle lunette laterali è meno facile il parlare, essendo le pitture troppo guaste e confuse. È però abbastanza evidente che esse formavano un degno riscontro al soggetto principale. L'Annunciazione, sebbene ormai poco più che l'ombra di sè stessa e sebbene porti le traccie di un antico ristauro parziale, è specialmente notevole per la grazia e la semplicità della composizione; la squisita figura dell'Angelo rimase ancora pressochè intatta, quella della Vergine invece quasi scomparve.

Madonna e Santi - Ambrogio Lorenzetti - Siena - *Accademia di Belle Arti.* *Fot. Lombardi.*



Madonna e Santi - Ambrogio Lorenzetti - Siena - *Oratorio di San Galgano.* *Fot. Lombardi.*

A queste preziose opere di Ambrogio, debbo aggiungerne un' altra, una tavola rappresentante la Vergine col Bambino che ebbi il piacere ed insieme il rammarico di trovare, qualche mese fa, in una piccola cappella dedicata a S. Francesco nel remoto e modesto paesello di Pompana presso Murlo (Provincia di Siena). Dico piacere ed insieme rammarico, perchè tale pittura ha subito in questi ultimi anni il più brutale dei *ristauri* dalle mani di un così detto *restauratore* senese, che la rovinò per sempre. La tavola è stata quasi intieramente rifatta nel modo più nefando, poi ricoperta da un denso strato di vernice ordinaria la quale, scrostandosi e screpolandosi, portò via dei frammenti della primitiva superficie, per cui il dipinto in poco tempo andrà completamente a pezzi. Così ne ridorarono per intero il fondo e ne guastarono i contorni. Malgrado ciò riconosco chiaramente in questo quadro, che fu una volta bellissimo e conserva ancora tanto fascino, l'opera tarda ma genuina del Lorenzetti stesso e non già un'opera della sua *maniera,* come dice con una certa esitanza l'Inventario Governativo. Il modo in cui è qui trattato il soggetto della Madre col Putto, differisce leggermente da quello delle altre Madonne di Ambrogio, mentre il movimento piuttosto accentuato del Bambino ci ricorda un consimile motivo di Pietro. La Vergine dai capelli biondi ha quel tipo di severa bellezza proprio

La mia attribuzione di questi affreschi ad Ambrogio stesso è appoggiata e sostenuta in modo così ovvio da ogni minimo dettaglio, che mi reca grande meraviglia il vedere come, fino ad oggi, nessuno dei molti e continui visitatori dell'abbazia di S. Galgano li abbia pubblicamente ascritti al Maestro che ne fu senza dubbio l'autore. Il fissare l'anno preciso in cui essi vennero eseguiti riesce quasi impossibile per mancanza di qualsiasi documento autorevole, però basandoci su dati critici, possiamo approssimativamente fissare il vero loro posto nella carriera di Ambrogio, poichè dal punto di vista dello stile serbano chiara l'impronta della grande influenza di Pietro, maestro e fratello maggiore di Ambrogio (1). Lo speciale trattamento delle forme, dei panni, le teste, la tecnica, tutto infatti indica un'epoca relativamente primitiva, non molto distante dal tempo in cui nacquero le pitture come quelle della vicina Massa. Tale fatto spiega facilmente i segni ancora visibili dell'influenza di Pietro. Gli affreschi di cui si parla precederebbero dunque di alcuni anni almeno i famosi dipinti murali di Ambrogio nel Palazzo Pubblico, e cronologicamente si avvicinerebbero maggiormente a quelli in S. Francesco, pure a Siena. In verità è da sperare che le Autorità non completeranno la rovina cagionata dal tempo e dalla trascuratezza condannando ciò che ancora rimane di questi bellissimi dipinti al consueto processo del *ristauro.* Meglio assai lasciarli morire di morte naturale e scolorire lentamente, anzichè privarli di quelle vestigia di bellezza che ancora posseggono.

(1) Questa influenza è anzi tanto marcata in certi punti da indurci quasi a credere alla parziale cooperazione di Pietro. Così la testa dell'Annunciata si direbbe quasi una creazione di quest'ultimo, se, in questo caso speciale, l'analogia fra la maniera dei due fratelli non si potesse forse attribuire ad un antico ristauro, cosa in ogni modo difficile da stabilire, stante le deplorevoli condizioni del frammento in quistione. In altre teste, però ed in alcune delle figure, la somiglianza colla fattura di Pietro non si può ritenere casuale perchè troppo appariscente.

Madonna e Santi, in basso la Pietà - Ambrogio Lorenzetti
Siena - *Accademia di Belle Arti.* *Fot. Alinari*

La Vergine Annunziata - Ambrogio Lorenzetti - Siena - *Oratorio di S. Galgano. Fot. Lombardi.*

Angelo Annunziante - A. Lorenzetti - Siena - *Orat. di S. Galgano. Fot. Lombardi.*

ad Ambrogio. Le forme, il panneggiare e lo spirito insomma di quest'opera appartengono alla sua ultima maniera, onde il quadro, per quanto le sue presenti condizioni ci permettono di giudicare, deve essere stato eseguito verso il finire della carriera artistica del nostro autore.

Il ristauro di questa pala, che sebbene si dica appartenere ad un privato è esposta in una cappella quasi pubblica, prova ancora una volta la poca cura di coloro a cui spetta la sorveglianza e la protezione delle opere d'arte nei villaggi di provincia e rimane perenne monumento dell'opera di certi restauratori di Siena. Senza dubbio, le intenzioni del proprietario saranno state ottime, ma prima di concedere che un dipinto di così inestimabile valore venisse affidato a mani inesperte, le autorità avrebbero dovuto ben considerare il caso, ed intervenendo in modo efficace ed intelligente, impedire che l'opera di uno dei più grandi maestri senesi fosse ridotta a una miseranda rovina.

F. Mason Perkins.

Ascoli. — Il piviale di Nicolò IV.

Un giornale di Bologna aveva annunciato parecchio tempo fa che il sig. Pierpont Morgan intendeva di restituire a questa città il famoso piviale che le era stato involato, poi non si era più sentito parlare di nulla, onde si temeva che la lieta novella non fosse che l'espressione di un pio desiderio. Ora invece altri giornali ed anche l'ufficiosa Stefani ci danno il grato annuncio che, in seguito alle pratiche del Governo e del nostro Ambasciatore a Washington, Mr. Pierpont Morgan restituisce generosamente all'Italia il prezioso cimelio. Il nobile atto del ricchissimo americano prova la sua completa buona fede nell'acquisto e merita lode incondizionata e gratitudine da parte degli Italiani.

Scoperte e primizie artistiche

Siena.

Scuola di Pietro Lorenzetti.

In seguito ai ristauri, che si stanno eseguendo nella chiesa del Carmine a Siena, venne in questi giorni rimosso dal posto dove trovavasi sin'ora, sopra la porta di una cappella, un frammento di affresco, il quale, malgrado i danni subìti, si può giustamente annoverare fra i più belli esemplari della scuola senese del trecento. La Direzione della *Rassegna* avendomi concesso di far fotografare questa preziosa reliquia, ne dò qui la riproduzione. Come si vede, vi è rappresentata la Beata Vergine, che senza dubbio faceva parte di una grandiosa Annunciazione. La nostra illustrazione ci dà un' idea della nobile bellezza della Madonna, e della tecnica larga e sicura del dipinto, ma non rende il gran fascino che ne emana pel magnifico colorito. La carnagione calda e delicata, il rosso cupo della tunica e l'azzurro profondo del manto ne fanno un insieme tale da lasciare nell'osservatore una impressione indimenticabile. Disgraziatamente questa bella pittura non è scevra di antichi ritocchi, tanto nei panni, quanto nel viso. Gli occhi e la bocca subirono dei ritocchi che ne

hanno alquanto modificato l'effetto e l'espressione originale. Tuttavia dobbiamo stimarci fortunati per quello che ci è rimasto.

Credo che tutti gli studiosi dell'arte senese riconosceranno qui un importante lavoro della scuola di Pietro Lorenzetti, anzi, a prima vista, questo splendido frammento ci farebbe pensare al Maestro stesso, mentre siamo in presenza d'una creazione di un suo seguace sconosciuto ma a lui vicinissimo. Crediamo di aver fatto bene nel salvare questo frammento dall'oblio in cui era ingiustamente caduto (1).

Fra le varie opere d'arte poco conosciute che trovansi nel duomo di Massa Marittima, v'è una pittura che merita menzione speciale per la sua grande bellezza. È detta la « Madonna delle Grazie », ed è stata correttamente, ma in modo piuttosto indeterminato, attribuita alla « Scuola Senese ». Sono lieto di poterla restituire al suo vero autore, poichè non esito nell'ascriverla all'interessante e poco studiato pittore, Segna di Bonaventura, seguace di Duccio. Infatti è questa una delle sue più belle opere, se non il suo capolavoro. F. M. P.

(1) Questa bella pittura fu menzionata nella guida di Siena di Lucy Olcott, pubblicata dalla ditta Tozzini, ma la posizione dell'affresco era tale da sfuggire facilmente agli sguardi dei visitatori. Speriamo che venga ricollocata senza la cornice barrocca e poco armoniosa che la rinchiudeva; speriamo ancora che non abbia a subire altri rintocchi.

Frammento di Annunciazione nella Chiesa di Carmine - Siena - Scuola di Pietro Lorenzetti. *Fot. Lombardi.*

Bibliografia

= **Andrea Moschetti,** *Per un antico ritratto di Francesco Petrarca.* Padova, Prosperini, 1904 (dal numero unico *Padova a Francesco Petrarca* nel VI Centenario della nascita, 1904). Il dotto direttore del Museo di Padova illustra, in questo scritto, il ritratto del poeta, grande quasi al naturale, dipinto a fresco in un angolo della parete di destra nella sala maggiore della biblioteca universitaria di Padova, già *sala dei giganti* dell'antico palazzo principesco dei Carraresi. Il dipinto è verosimilmente dello scorcio del XIV secolo e raffigura il Petrarca seduto allo scrittoio, nel suo studio, interessante riproduzione d'ambiente di quel tempo. Il Moschetti reclama, a ragione, un provvido distacco e il restauro del dipinto, che è una delle più preziose testimonianze iconografiche che ci rimangano del sommo poeta aretino.

= Dott. **Giuseppe Giorcelli,** *Un documento inedito della zecca di Casale Monferrato* (nel *Bullettino di Numismatica,* Milano, Cogliati, 1904). Precedono importanti notizie su quella zecca e il documento del 7 luglio 1511 si riferisce appunto alle monete coniatevi da Andrea da Monza e da Gian Paolo e Francesco suoi figli. In altro studio l'autore illustra l'*ultima moneta coniata nella stessa zecca,* datata 1706.

= **V. Lusini,** *L'arte del legname innanzi al suo statuto del 1426* (nel *Bollettino senese di Storia Patria,* anno XI, fasc. I-II, Siena 1904). È un diligente e notevole contributo alla storia dell'arte dell'intaglio a Siena nel Rinascimento, che ebbe maestri di un valore eccezionale e contiene notizie abbondanti e documenti e belle riproduzioni dei capolavori di quel ramo dell'arte senese. La pubblicazione è un degno commento alle preziose opere d'arte raccolte nella mostra d'arte a Siena.

= **Giuseppe Albertotti,** *Zincotipia di una figura con occhiali dipinta da Tommaso da Modena nell'anno 1352.* Pavia, Bissoni, 1904. Il dipinto si trova nella stanza capitolare della chiesa di S. Nicolò in Treviso.

= **Gerspach,** *La collezione Carrand al Museo Nazionale di Firenze (Les Arts,* Parigi, 1904).

Luigi Carrand, francese, eredita dal padre, insieme a una mirabile collezione di oggetti d'arte medioevali e del rinascimento, la passione del raccoglitore, e i sentimenti monarchici più ferventi e più costanti. Il risultato di tutto ciò fu l'incremento dato al Museo Nazionale di Firenze dal dono di Carrand, che alla sua morte preferì lasciare i suoi tesori a una monarchia straniera, piuttosto che alla repubblica francese! Non saremo noi a dolercene: ed è anzi con una gioia *sans mélange* che leggiamo la magnifica pubblicazione fatta intorno alla collezione Carrand da due altri amici d'Italia: dall'editore Manzi, antico ufficiale dell'armata italiana e dall'autore Gerspach, fiorentino d'elezione e dotto illustratore e critico della storia dell'arte. All'uno spetta il merito dell'edizione bellissima, e delle nitide e ricche tavole che completano il testo: all'altro quello di averci dato una guida semplice e chiara per discernere fra i tremila oggetti d'ogni sorta: pitture, sculture, cera-

miche, bronzi, avori, gioielli, stoffe, quelli degni di maggior interesse e più attraenti. Di alcuni confuta l'attribuzione; egli trova per esempio la tavola centrale del polittico di San Nicolò troppo signorile e troppo molle per esser data a Neri di Bicci: piuttosto ritrova nel tipo della Madonna qualche tratto che fa pensare a Domenico Ghirlandaio. Di altri indica il nome da sostituire alla parola *ignoto*. Così il tondo col *Giudizio di Paride* egli darebbe a Pesellino per la somiglianza col *cassone* di casa Torrigiani, ora in Inghilterra, opera sicura di Pesellino.

Passa in rapida rassegna tutte le sezioni, colla competenza che nessuno gli disconosce, soffermandosi a dare notizie storiche importanti quando l'oggetto, per la sua rarità o la sua bellezza, merita uno studio più accurato; a lungo si occupa del *flabello* del nono secolo, così raro e prezioso, e lo esamina parte a parte.

A questo modo mentre egli dichiara che lo scopo del suo lavoro fu quello di dare ai lontani un'idea sommaria di questa collezione, egli diede anche a noi, fortunati proprietari, notizie interessanti e utili indicazioni.

= *Zeichnung alter Meister im Kupferstichkabinet der K. Museen zu Berlin.* Herausgegeben **von F. Lippmann.** Lichtdrucke der Reichsdruckerei. Berlin, G. Grote, 1902-4.

Di questa importante pubblicazione, iniziata dal compianto direttore del Gabinetto Berlinese, sono uscite finora 12 dispense, delle quali ognuna contiene dieci tavole di grande formato. L'opera sarà continuata dall'editore secondo il programma stabilito dal Lippmann, e conterrà una ricca scelta dei disegni più belli e più importanti di tutte le scuole, che possiede la collezione di Berlino. Le riproduzioni sono eseguite dalla « Reichsdruckerei » in eliotipia a colori colla massima cura e con quella perfezione, che distingue i lavori di questo insigne istituto, destinato a promuovere le tecniche delle arti grafiche. Delle 120 tavole uscite finora, non meno di 45 contengono disegni di maestri italiani dal 1400 al 1700, ed anche in seguito tra i tesori del Gabinetto di Berlino, arricchito ultimamente ancora della splendida raccolta del Sig. von Beckerath, quelli della scuola italiana formeranno una parte importante della pubblicazione. Finora vi sono riprodotti disegni di Parrè Spinelli, Lorenzo Monaco, Botticelli, Filippino Lippi, Domenico Ghirlandaio, Antonio Pollaiolo, Lorenzo di Credi, Fra Bartolomeo, Signorelli, Perugino, Bald. Peruzzi, Michelangelo, Pisanello, Cosimo Tura, Ercole Roberti, Ercole Grandi, Fr. Paganelli, due disegni attribuiti al Bellini, uno ad Antonello, altri del Carpaccio, Montagna, Seb. del Piombo, Tiziano, Gio. Batt. Moroni, Paolo Veronese, Tintoretto, Antonio Canaletto e Piazzetta. Non meno importanti sono i disegni delle scuole tedesche, fiamminghe ed olandese. La scelta è fatta con quel criterio fine proprio al dottore Lippmann, che era a ragione riconosciuto quale uno dei migliori conoscitori di disegni antichi.

= Le risoluzioni d'omonimia sono in arte di primaria importanza, quando bene inteso, lo stile degli artisti omonimi non disgiunga completamente l'opera loro. E in tal senso, in questo stesso anno si sono avuti diversi preziosi contributi. Il dottore **Peléo Bacci** ha ben determinata la differenza che passa fra lo *Scalabrino* che lavorò a Parma col Correggio e lo *Scalabrino* pistoiese; **Diego Angeli**, nel suo geniale libro su *Mino da Fiesole* (Firenze, Alinari edit., 1904) ha delineati in confronto con quello scultore i caratteri distinti di Mino del Reame. Da ultimo **Enrico Brunelli** *(L'Arte,* fasc. VI-VIII del 1904), con acuta ricerca, scinde l'opera del celebre *Antonello da Messina* da quella assai più modesta d'*Antonello de Saliba,* suo nipote, fiorito fra il 1497 e il 1535, che in parte l'imitò, in parte si tenne alla maniera di G. B. Cima da Conegliano.

= **Diego Sant'Ambrogio** illustra, nel *Politecnico* 1904, i grandiosi *sarcofagi Andreani* del XIV secolo, a Corenno Plinio sul lago di Como: due tavole accompagnano lo scritto.

= Il fasc. II della ottima *Rivista Italiana di Numismatica* (1904, anno XVII) è di una ricchezza particolare di illustrazioni. Comprende, fra gli altri articoli, uno studio di **Alberto Simonetti** sui *tipi delle antiche monete greche,* che interesserà anche gli studiosi dell'arte italiana pei rapporti che corrono fra le due civiltà nel periodo del Rinascimento e una nuova memoria di **A. F. Marchisio** sulla *numismatica di Casa Savoia,* nonchè una lettera del Papadopoli, che interessa la questione del collocamento delle collezioni numismatiche pubbliche.

= Il numero di novembre dell'*Emporium* ha un lungo studio di **Francesco Malaguzzi Valeri** corredato di numerose illustrazioni, sulla *Rinascenza artistica sul lago di Como.* L'A. richiama l'attenzione su molte opere pittoriche sconosciute della regione lariana, dove l'influsso di Bergognone fu così esteso: e illustra gli affreschi sparsi nelle chiese, dovuti a Bartolomeo Benzi da Torno, ad Andrea Passeri pur di Torno, a Sebastiano da Plurio, che lavorarono nella fine del XV secolo e nel primo ventennio del cinquecento, a Sigismondo de Magistri, al Valorsa di un'epoca più avanzata: e ricorda finalmente diversi oggetti d'oreficeria di Gravedona, di Dongo, di Piona, di Cremia.

= *Gazette des Beaux Arts,* ottobre. **A. Marguillier.** *L'esposizione degli antichi maestri a Düsseldorf.* — **E. Lemonnier,** *Note sul pittore Vincent.* — **J. Guiffrey,** *Le tappezzerie di Malta.* — **E. La Nave,** *L'Artekmer e le restituzioni del Trocadero.* — **P. Dorbec,** *Il ritrattista Sved e Chardin ritrattista.*

Novembre. **C. Diehl,** *Un monumento dell'Arte bizantina nel XIV secolo,* in cui illustra i mosaici della moschea di Kahriè-Djami in Costantinopoli. — **E. André,** *Swebach Desfontaines.* — **P. de Nolhac,** *I ritratti di M.me de Pompadour.* — **G. Kahn,** *Costantino Guys.* — **J. Guiffrey,** *Le tappezzerie di Malta.* — **A. Marguillier,** *L'Esposizione internazionale di Düsseldorf.*

= Nel *Burlington Magazine,* di ottobre, notiamo, fra vari articoli uno che specialmente interesserà il pubblico italiano. È del sig. **Oscar Siren** e tratta *dette pitture italiane in Svezia.* Sono queste, per la maggior parte, di artisti veneziani ma, salvo poche eccezioni, non dei primi. Fra i più importanti l'A. nota un ritratto maschile, proprietà del conte Bonde, ch'egli vorrebbe attribuire al Tiziano; Giove ed Io di Paris Bordone (prop. contessa di Rosen); una piccola Presentazione al tempio che ha i caratteri delle pitture di Paolo Veronese e finalmente alcuni bozzetti di G. B. Tiepolo. Nella medesima rivista noi troviamo riprodotto un disegno della scuola del Carpaccio dalla collezione del Duca di Devonshire. In questo fascicolo si nota come, mentre le opere della scuola italiana, a meno che siano di straordinaria importanza, non ottengono nelle vendite che dei prezzi poco elevati, quando pur si possono vendere, le pitture, anche non eccellenti, di maestri inglesi, sono sempre in auge: così fu ultimamente pagato un ritratto della duchessa di Gloucester del Gainsborough 12.100 ghinee, e non era fra i più belli di questo autore!

= *Burlington Magazine,* novembre. **Léonce Maudry** ha un primo articolo sopra un *Tiziano,* che troverebbesi nella collezione del Dr. Carvalho a Parigi. Esso rappresenta la *Mater Dolorosa* e, secondo lo scrittore, sarebbe l'autentica pittura fatta dal Vecellio per Carlo V, quando egli si ritirò a S. Just. La *Mater Dolorosa* posseduta dal Museo del Prado non sarebbe quindi che una copia, e il Maudry avvalora le sue considerazioni con delle ipotesi plausibili. — A proposito del ritratto attribuito al Tiziano ed acquistato di recente dalla National Gallery, **Roger Fry** tratta la questione se tale pittura sia del Tiziano, come vogliono i più, oppure di Giorgione, come sosterrebbe il Cook, oppure un'opera dovuta in parte al Barbarelli ed in parte al Vecellio, che l'avrebbe terminata, ed il Fry sembrerebbe propendere per quest'ultima ipotesi. In ogni caso però egli, confrontando il dipinto in questione coi ritratti dell'Ariosto, scarta con ragione l'ipotesi che esso riproduca l'effigie del poeta. — **Herbert Cook** illustra brevemente due piccole tavole rappresentanti *la nascita di Paride,* in possesso di Sir Martin Conway, che egli attribuisce a Giorgione. Il giudicare dei dipinti dalle riproduzioni fotografiche o dalle incisioni è difficile e fallace, però lasciamo a Mr. H. Cook la responsabilità della sua attribuzione, ed intendiamo come egli, per giustificarla, dica che anche i migliori pittori sono talvolta disuguali! *Quandoque dormitat Homerus.*

MENOTTI BASSANI & C. Editori — BATTISTA BIASSONI *responsabile.*

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano
Caratteri appositamente fusi dalla Ditta NEBIOLO & C. - Torino - Milano - Genova.

Campli. — Una chiesa in fiamme.

Fra i monumenti, di cui è tanto ricco l'Abruzzo, tiene luogo cospicuo la chiesa di Campli, Santa Maria in Platea, presso Teramo, che è stata preda delle fiamme come annunciarono i nostri telegrammi di ieri.

Fu elevata nel 1395.

Come la maggior parte delle chiese italiane, anche quella di Campli più tosto che un edificio completo e d'un sol getto, si compone di vari edifici, successivamente innalzati, secondo i bisogni della popolazione o il capriccio dei mecenati.

La chiesa, adunque, in origine si componeva di una sola navata, mentre adesso ne ha tre. Quella verso occidente fu aggiunta fra il 1470 e il 1513, l'altra verso oriente nel 1561. In seguito a questi rimaneggiamenti e restauri, il pavimento della nave centrale fu alzato, con evidente deturpamento dei pilastri laterali, la cui altezza non è più in proporzione con le dimensioni dell'edificio primitivo, che doveva essere certamente di un effetto maestoso e solenne; effetto che fu ancor più diminuito quando, dopo il vescovado di monsignor Falconi, fu arricchita di un soffitto nell'intento di nascondere l'antica armatura in legno del tetto.

Questo soffitto è decorato di pitture, rappresentanti il battesimo e il martirio di San Pancrazio e l'Assunzione della Madonna, dovute al pennello di Giambattista Boncori, di Campli, discepolo del Mola e imitatore del Guercino (1643-1699) di cui possono vedersi quadri anche in Roma, all'Aracœli e a San Carlo al Corso.

Ornamento particolare della chiesa è la cappella del Sacramento, innalzata nel 1532, un vero gioiello di eleganza e di ricchezza, per i fregi e i bassorilievi scolpiti con rara maestria da Sebastiano da Como, che in una lapide, sotto alcuni distici latini, volle lasciar memoria della propria valentìa con questa epigrafe: *Huius operis mr Sebastian de Como Longobardorum civitate sculptor fuit.*

Non minor pregio aggiungono al sacro tempio due tavole di Cola dell'Amatrice, il celebre architetto, scultore e pittore (1479-1559) che tanti insigni edifici ha elevato in Ascoli Piceno e nel suo Abruzzo natio.

Sono degni ancora di menzione: un'altra tavola d'ignoto autore del secolo XV, esprimente la Vergine col divino infante, opera elegante e gentile, ed alcuni affreschi più antichi nella cripta, dove viene conservato un sarcofago cristiano dei primi secoli, scoperto nel 1708.

Questo importante monumento fu ampiamente illustrato dal Marini, dal Garrucci e dal Bindi che lo riprodusse.

La faccia del sarcofago, mancante del cantone destro, è divisa in due piani. Nel centro del piano superiore è rappresentata un'orante fra due personaggi, l'uno barbato e l'altro imberbe. All'estremità di sinistra è scolpito Mosè che batte la rupe con la verga per farne scaturire l'acqua. Nel centro del piano inferiore vi è Gesù con lunga chioma, veste, tunica e pallio, fra due apostoli barbuti, che a quanto si può giudicare tengono il volume nelle mani velate. Nel cantone sinistro è scolpita una scena biblica, forse la creazione d'Adamo e d'Eva.

Questo è il monumento vetusto, insigne che il fuoco impetuoso ha convertito in fornace. Fortunatamente, le interessanti tavole di Cola dell'Amatrice e i graziosi intagli di Sebastiano da Como sono andati immuni e non hanno riportato dei danni irreparabili.

Quale la causa dell'incendio? Forse i soverchi addobbi che, in occasione delle feste patronali, i custodi delle chiese credono di buon gusto ostentare, per conferire alla cerimonia maggiore maestà e splendore.

Urbino. — Pericoli da scongiurare.

Leggiamo nel *Marzocco:*

« *I vandali della carità.* — Si tratta d'una chiesa, e precisamente della chiesa di Santa Chiara in Urbino. La Congregazione di Carità della piccola e deliziosa patria di Raffaello medita, nel nome della suddetta carità, un delitto contro l'arte. La chiesa di Santa Chiara si vorrebbe ridurre ad atrio, per dare accesso al nuovo ospedale che si sta adattando nel monastero omonimo. Il povero monastero, costruito nel 1400 da Girolamo Genga, sui disegni del Bramante, non era, per sua disgrazia, *monumento nazionale;* e così è stato possibile manometterlo, sciupandone la parte esterna in modo addirittura indecoroso. La chiesa invece è da venti anni iscritta nel gran libro; e si deve riuscire a salvarla, e ad impedire che i Vandali contemporanei, sia pure in nome della carità, disturbino dopo tre secoli il sonno, che pur si chiama eterno, a Francesco Maria I, ad Eleonora Gonzaga, a Giulia Varano, a Lavinia della Rovere, e al Cardinale Ippolito, fratello di Guidobaldo II. Tanto più che la chiesetta di Santa Chiara è una delle più pure opere dell'architettura marchigiana; e non si può dire, nemmeno per ischerzo, che il suo unico pregio sia quello d'essere antica. Noi non siamo idolatri dell'antico perchè antico; ma quando l'antico è anche bello, e ciò accade molto spesso, vogliamo che sia rispettato. — Del resto non si capisce perchè la benemerita Congregazione urbinate, invece di costruire un nuovo ospedale veramente moderno, abbia preferito di rabberciare un vecchio monastero. Tali rifacimenti, in genere, costano sempre molto cari e non conseguono mai lo scopo a cui mirano. Quale relazione ci può essere tra un convento medievale e un ospedale moderno? tra la casa della penitenza e quella dell'igiene? Sono due case di salute, si dirà: ma la salute del corpo non è precisamente governata dalle stesse leggi che la Chiesa prescrive alla salute dell'anima. All'opposto spirito che informa i due edifici, corrispondono sostanziali diversità nella disposizione e nell'architettura di essi: e se guastare un bel monastero antico per adattarlo ad usi moderni è un'offesa all'arte e alla bellezza, costringere un ospedale moderno nella camicia di Nesso d'un antico convento è offesa non minore alla scienza ed all'igiene ».

Siena.

In una vecchia cappella a Siena, è stato scoperto un grande affresco, alto un metro e 80 centimetri e largo due metri, eseguito nel 1614 da Andrea di Niccolò della celebre scuola senese: era coperto da una tela del seicento e si trova dietro l'altar maggiore; rappresenta la Madonna col bambino Gesù in trono circondato da quattro Santi in piedi.

Chiusa in Tirolo. — Scoperta d'affreschi.

Nella piazzetta, attigua alla chiesa, è una casa di bell'aspetto intorno a cui si sta lavorando per rinnovare l'intonaco. Avvenne che, nello scrostare l'intonaco vecchio, nell'angolo occupato dal negozio Praxmarer, apparve un antico affresco, rappresentante due santi; quello a destra è riconoscibile per S. Andrea, l'altro è un vescovo non ancora identificato. Sotto alle due figure c'è una iscrizione in caratteri gotici; disgraziatamente i primi colpi, dati quando nulla si sapeva dell'affresco, mandarono in polvere parte della scrittura e sarà difficile, da quel che rimane, ricostituirla nella sua integrità.

Da notizie attinte risulta che quella casa era un tempo un convento annesso come usavasi qui negli edifici ecclesiastici.

Carpi. — Il Castello.

Il periodico *Miscellanea e Belle Arti* di Carpi annuncia che i voti espressi da Vincenzo Maestri, presidente dell'Accademia di Belle Arti di Modena, e segnalati dal *Marzocco,* stanno forse per essere esauditi, essendo già stati accolti favorevolmente dal Ministero della Pubblica Istruzione. La *Miscellanea* chiedeva che con razionali restauri si facesse ritornare all'antico splendore una delle più fulgide gemme dell'arte italiana nella regione dell'Emilia, cioè il Salone dei Mori nel castello dei Pio: e il Ministero mandò a Carpi una commissione la quale visitato il castello ed osservato in ispecial modo il Salone dei Mori, fece eseguire le fotografie dei notevoli avanzi di decorazione attribuiti a Giovanni del Sega di Forlì; dichiarò urgenti alcuni restauri all'elegante cappella dei Pio dipinta da Bernardino Loschi, e si prepara ora a presentare al Ministero un progetto per lo scoprimento totale della grandiosa decorazione del Salone dei Mori.

Parigi. — Due quadri preziosi danneggiati.

La *Presse* narra che due quadri della scuola olandese, che si trovano nel Museo del Louvre, sono stati guastati con un taglio di temperino, che va dall'alto al basso.

Altri due quadri della collezione del Louvre, valutati 50.000 franchi, sarebbero scomparsi.

Assortimento
Ricchissimo
di Caratteri
e Fregi
Ultima Novità.

P. Albé & Figlio

Premiata Fonderia Tipografica

Milano
Corso Vigentina N. 50-52

Malattie nervose

Gabinetto di Elettricità Medica

MILANO - Via S. Andrea, 11

Direttore **Dott. CARLO LURASCHI**

VISITE e CURE dalle 10 - 12 alle 3 1/2 - 6 pom. tutti i giorni meno la Domenica

ELETTRICITÀ - MASSAGGIO

Doccie - Bagni di luce - Raggi X, ecc., ecc.

CURE SPECIALI { per togliere le macchie della pelle
per la paralisi pausale
per l'asma

Stabilimento Artistico
per le riproduzioni Fotomeccaniche.

DIPLOMA D'ONORE, TORINO 1898 — MEDAGLIA D'ORO, PARIGI 1900

FONDERIA DI CARATTERI E FABBRICA DI MACCHINE

DITTA NEBIOLO & C. - TORINO

SOCIETÀ IN ACCOMANDITA PER AZIONI - CAPITALE L. 3.000.000 INTERAMENTE VERSATO

Impianti di Tipografie in brevissimo tempo

750 Operai — 150 Cav. di forza

FILIALI: MILANO - GENOVA - PARIGI - BUENOS-AYRES

RECENTISSIME PUBBLICAZIONI DELLO STAB. MENOTTI BASSANI & C.

CONTE LEOPOLDO PULLÈ

Dalle Crociate ad Oggi

RASSEGNA DEGLI
Ordini Militari - Ospitalieri - Religiosi e di Cavalleria
DI TUTTO IL MONDO, 1048 - 1904

Edizione di lusso, stampata su carta americana, di circa 350 pagine in 8° con 400 fotoincisioni e varie tavole a colori fuori testo.

Prezzo Lire **10**

BERNARDO ARNABOLDI

Passeggiata in Germania

(NOTE DI VIAGGIO)

Ricco volume in 8° grande, di pagine 304, in carta americana di lusso, con 200 illustrazioni dal vero.

Prezzo Lire **12.50**

Indirizzare lettere e cartoline-vaglia agli Editori **Menotti Bassani & C.** - MILANO, Via Castelfidardo, 7-9.

KOH-I-NOOR Matite nere finissime in 16 graduazioni

per Artisti, Ingegneri ed Architetti

Specialità delle premiate Fabbriche di **L. & C. HARDTMUTH**

(Vendonsi nelle principali Cartolerie del Regno)

Esposizione Universale Parigi 1900 GRAND PRIX la più alta onorificenza

BUDWEIS-VIENNA

Ch. Lorilleux & C.ia
MILANO
INCHIOSTRI DA STAMPA

"L'INDELEBILE"
NERO PER MARCARE BIANCHERIA
SI ADOPERA CON TIMBRI O CON PENNE COMUNI DA SCRIVERE
C.M.L.

La presente Rassegna è stampata con Inchiostri della Casa CH. LORILLEUX & C.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00134 0435